

# رابطة الأدباء تأسس الأئمة العام لاتحاد الأدباء والكتاب العرب بالمدريد عن عقدة المؤثر في بفرد

الأستاذ الدكتور / علي عقلة عرسان المحترم  
الأمين العام لاتحاد الأدباء والكتاب العرب  
تحية طيبة... وبعد،،،

فقد علمنا بأن الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب،  
قد عزم على إقامة مؤتمره العام مع مهرجان شعري في  
بغداد..

يؤسفنا أن نتلقى هذا الخبر في الوقت الذي أخذ  
النظام العراقي يغتال كل الحريات، ويضيق الخناق على  
أصحاب الرأي وأهل المعرفة من الكتاب والشعراء  
والمبدعين في شتى المجالات، حتى هجروا أرض العراق  
بلد المعرفة والحضارات، ولم يبق منهم إلا القليل ليسام  
العذاب.

ما الذي سينجزه الاتحاد العام للأدباء والشعراء  
العرب.. عندما يضع أعضائه أمام النظام الدكتاتوري  
الذي دفع بشعبه إلى البؤس والحرمان، وتسبب في  
تشريد معظم أدباء العراق وكتابه الذين رفضوا الحياة  
وسط الظلم وذلة العيش فهجروا وطنهم الغالي أرض  
العلم والمعرفة والحضارة مرغمين، ولما طال بهم  
الاغتراب في شتى البقاع صارت أمنيتهم أن يدفنوا في  
ثرى الوطن، وحتى هذه الأمنية لم تدرك العديد منهم  
بعد أن طال بقاء أمد الظلم والجور.. فانتقل إلى رحمة  
الله تعالى في أرض الغربية بعيدا عن وطنه كل من:-  
المرحوم الشاعر الكبير محمد مهدي الجواهري،  
والمرحوم رائد الشعر الحديث عبدالوهاب البياتي،  
الذين حرما من رؤية الوطن ومن الانتماء إليه بعد  
سحب جنسيتهم لأسباب واهية..

وسقط في أرض الغربية آخرون كالشاعر بلند  
الحيدري. والشاعر الشيخ العلامة مصطفى جمال  
الدين.. وهناك شعراء وأدباء كبار مازالوا يعانون جرح  
الغربة وهم في أخريات سنوات عمرهم وغاية أمانهم  
أن يكونوا بين أهليهم وذويهم وأبنائهم وأحفادهم،



فالموت في الغربية اغتيال للنفس قبل انتهاء الحياة، ولا زال في محنة الاغتراب رائدة الشعر الحديث نازك الملائكة التي تنتظر رحمة الله في الغربية مع زوجها الأديب الدكتور عبدالهادي محبوبة، ومظفر النواب، والشاعر سعدي يوسف، والشاعر عبدالصاحب الموسوي، والاستاذ جمعة الحلفي رئيس اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين في المنفى.. والسؤال بعد هذا لمن سيذهب إذن الاتحاد العام للأدباء والكتاب في بغداد، هل لحضور حفل حفنة من الشعراء المداحين الذين أمرهم صدام حسين أخيراً بتغيير النشيد الوطني لكي يتضمن اسمه وتلك مهزلة ما بعدها مهزلة.

الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب.. يعلم علم اليقين أين ذهب الأدباء الذين لزموا أرضهم دون أن يهاجروا، أمثال الأمين العام لاتحاد الأدباء والكتاب العراقيين.. الشاعر والأديب شفيق الكمالي.. الذي قام رئيس النظام بقتله بالسّم، وهكذا حتى خلت الساحة الأدبية إلا من المنافقين وكتاب المخبرات.

إن اتحاد الأدباء العراقيين في دمشق قد قدم لكم احتجاجاً صارخاً، وخاطبكم باسم كتاب العراق وأدبائه الأحرار في الخارج بعدم توجه الأمانة العامة لاتحاد الأدباء إلى بغداد لعقد المؤتمر والمهرجان الشعري المزمع عقده قريباً، وناشدكم بالعدول عن الذهاب وذلك للضغط على حاكم بغداد، ورأى البيان ضرورة مقاطعة الأدباء الشرفاء المؤتمر والمهرجان الشعري، هذا وإن رابطة الأدباء في الكويت تضم صوتها إلى صوت اتحاد أدباء العراق في المهجر لرفضه انعقاد هذا المؤتمر العام لاتحاد الأدباء والكتاب العرب في بغداد، ونطالبكم بالعدول عن هذا القرار رحمة بالذين هاجروا والذين لا قول حتفهم في الغربية وذهبوا بحسرتهم وآلامهم، ورحمة بالذين مازالوا في أرض الشتات يعانون الغربية عن أرض الوطن...

نناشدكم باسم الشعب الكويتي الذي سلب منه المئات كأسرى ومرتهنين مع إخوانكم من جنسيات عربية ينتظرون كلمة أصحاب الفكر والرأي من الأدباء لمناصرتهم وتخليصهم من سجون النظام الجائر...

لذا نناشدكم بالعدول عن إقامة هذا المؤتمر في ظل وجود النظام الجائر تقديراً للشعب العراقي والشعوب العربية التي تدرك حقيقة الأمر، ونطلب من الله سبحانه للشعب العراقي الفرج والرحمة والسلم والسلام.

ونسأل الله لكم السداد والتوفيق  
ولكم خالص الشكر والاحترام،،،

أمين عام رابطة الأدباء في الكويت  
عبدالله خلف التيلجي



# تراثنا العربي ويوسف الشاروني

« هذه الدراسة إسهام في احتفالية المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة (ديسمبر ١٩٩٩) بالعيد الماسي للأديب الناقد الأستاذ يوسف الشاروني ».

• د. محمد حسن عبدالله

(١)

تتعدد محاور نتاج يوسف الشاروني، من ثم تتعدد مداخل دراسته، وقد أرى أن المحور التراثي يكتسب أهمية زائدة، لما يثير من قضايا وأسئلة حول ثقافة الأديب، وتشكلاتها عبر الأطر والأنواع الأدبية. ولقد قدم يوسف الشاروني نفسه إلى القارئ العربي منذ أوائل الخمسينيات كاتباً للقصة القصيرة، التي لا يزال يُعد أحد مؤسسي نزعتها التحديثية، ولا تزال مجموعاته قادرة على إثارة اهتمام الدارسين والنقاد. غير أن هذا الوجود القصصي لم يقلل منه، أو يقلل هو من وجود آخر تقديري يمتد ما بين النظرية، والمتابعة العملية النشطة لما صدر ويصدر من إبداعات متنوعة، فضلاً عن وجود آخر بحث يتصل بالتراث في مختلف مستوياته وأعصره.

وإذا كنا نميل إلى القول بأن هوى الموهبة غلب، وأن المبدع لا يختار الإطار أو الشكل وإنما يختاره هذا الإطار ويوجه مقتنيات ذاكرته، الحاضرة في نشاطه الإبداعي، فإن هذا الميل يؤدي - أو قد يؤدي - إلى التسليم بخط جوهرى واحد، أو أساسى، تتحقق به ذات المبدع، وفي حال تعدد الخطوط، فلا مفر فيما نرى، من القول بنوع من «الهيمنة» أو اللون المسيطر. قد تفرض «صورة» أفلاطون نفسها في هذا السياق، وهو ليس بعيداً



حاضر إلى اليوم وغدا، مهما اختلفت توجهات بعض الشعراء، أو تمنيات القصيدة، أما كاتب القصة فإنه لا يشعر بأهمية هذا الاتصال، بل قد يشعر بأنه سيكون معوقاً، من ثم يندفع في الاتجاه المضاد.

إن يوسف الشاروني لا يتجاهل هذه القضية، بل إنه يفسر بها بدايته في هذه «السباحة» التي تبدو عكس التيار السائد. يقول في «كلمة» يمهّد بها لدراسته في «الحب والصدّاقة في التراث العربي والدراسات المعاصرة»:

«هذه الدراسات كانت مدخلي إلى تراثنا الأدبي العربي المزدهم بالكنوز، وأنا على صلة بهذا التراث منذ شبابي المبكر، لكنني كنت أكثر اتصالاً بجانبه الشعري وقتئذٍ، حيث كنت أحلم بأن أنصرف إلى كتابة الشعر، وإن كنت قد اطّعت في ذلك الوقت على كتب مثل كلية ودمنة، والمكافأة وحسن العقبى، وبعض القصص الشعبي مثل ألف ليلة وليلة، فلم تكن كتابة موضوع هذه الصفحات، التي تعنى بجهوده البحثية في مجال التراث العربي. وبالطبع.. ليس القصد أن يوسف الشاروني -دون غيره- يحقق التواصل مع التراث، وبذل في رعايته جهداً أضاف إليه، مع حضوره الواضح في ثقافة العصر، فقد تحقق هذا لمبدعين وباحثين كثير، وستدلنا قراءة آثار صلاح عبدالصبور على توسع مدقق خبير في قضايا التراث الشعري والصوفي خاصة. ولكن الأمر مع يوسف الشاروني يختلف، وهذا هو ما تضيفه تجربة الشاروني وتتميز به، فالشاعر مثل أحمد شوقي، أو صلاح عبدالصبور حين يتصل بالتراث فإنه يحقق واجبا عليه لا تكتمل قدرته إلا به، لأن التراث الشعري

عن تكوين يوسف الشاروني تلميذ الفلسفة، المستحضر لها في أثناء أوراقه المختلفة. إن أفلاطون الناقد المنظّر أحلّ الشعراء منزلة راقية، ولكنه في جمهوريته توجس منهم، وتوقع أن يفسدوا عليه نظام مدينته الفاضلة. قد يبدو الأمر تناقضاً، ولكنه تناقض ظاهري، فهذا التوجس ذاته يعود إلى اقتناع عميق بقوة الأثر. فهل نجد في هذا إغراء بطرح سؤال التكامل والتناقض بين محاور النشاط الفني في نتاج كاتبنا؟! مهما يكن أمر هذا فلا بد من القول بأن الذين أثبتوا لأنفسهم قدماً في مجال الإبداع، وتميزاً في مجال النقد والدراسة.. قلة، وهم في الثقافة العربية الحديثة يصلون حدّ الندرة، ولا أريد أن أتجاهل يحيى حقي، فقد غلب عليه فن المقالة، أما الاسم الواضح هنا فهو الشاعر صلاح عبدالصبور.

مع هذا يظل يوسف الشاروني يملك خصوصية لا ينافسها فيها أحد، وهذه الخصوصية هي موضوع هذه الصفحات، التي تعنى بجهوده البحثية في مجال التراث العربي. وبالطبع.. ليس القصد أن يوسف الشاروني -دون غيره- يحقق التواصل مع التراث، وبذل في رعايته جهداً أضاف إليه، مع حضوره الواضح في ثقافة العصر، فقد تحقق هذا لمبدعين وباحثين كثير، وستدلنا قراءة آثار صلاح عبدالصبور على توسع مدقق خبير في قضايا التراث الشعري والصوفي خاصة. ولكن الأمر مع يوسف الشاروني يختلف، وهذا هو ما تضيفه تجربة الشاروني وتتميز به، فالشاعر مثل أحمد شوقي، أو صلاح عبدالصبور حين يتصل بالتراث فإنه يحقق واجبا عليه لا تكتمل قدرته إلا به، لأن التراث الشعري



ولنفسي قبلهم- جوانب هذا التراث الإنسانية، وكيف أنه تناول أرق الموضوعات، بأرق لغة، وأن الفكر الإنساني- ومن بينه التراث العربي- ليس إلا سلسلة متصلة الحلقات...» الخ.

هذا الاقتباس الطويل يتصدر الطبعة الثانية لكتاب «الحب والصدقة» عام 1982 ولكن الكتاب نفسه صدر في طبعة (غير كاملة) عام 1966، وهذا التحديد الزمني مهم، لأنه يصدر عن قائله بعد أن حقق في مجال القصة القصيرة إنجازا واضحا مقدرا من أدباء جيله ومن يليهم. وفي هذا الاقتباس أفكار دالة على مواقف ومفاهيم إيجابية كاشفة تغني عن كثير من القول- لا تغيب عنا نبرة التقدير والتعاطف مع هذا التراث، فهو أولا: «تراثا الأدبي» وهذا الضمير المتكلم الجمعي بكل ما يعنيه حرص عليه يوسف الشاروني، بل إنه صيغة مستقرة ومستمرة، ففي دراساته المتعاقبة في كتابه «آخر: مع التراث» (الجزء السادس من الأعمال الكاملة) تتوارد هذه التعبيرات: تراثنا العربي

لغتنا العربية- قصصنا الشعبي البحري- تراثنا الأدبي- تراثنا البحري- من نصوصنا التراثية. وهكذا. وهذه الـ «نا» الذهبية تصدر عن وعي وشعور بالتوحد، فإذا قال- فيما بعد- «ثم لنا وقفة أمام التراث العماني» فأقام فاصلا واقفا بين «نا» و«التراث» دون التحام تفرضه الإضافة، فإن هذا يكشف عن وضوح «علمي» بين ما هو تراث عربي مشترك، وما هو تراث شعبي خاص، وسيعود هذا الالتحام عبر الإضافة حين يعرض للمستوى الشعبي من التراث المشترك في ألف ليلة وعلي الزبيق، وغيرهما.

ليس بعيدا أن نجد عبارات حماسية كأن يقول في مدخل «مع التراث» إن

اهتمامه يهدف إلى الاحتفاظ بذاكرتنا (وقد سطعت «نا» مرة أخرى) «لأن من فقد ذاكرته فقد شخصيته»، ولا تعني حماسية العبارة مجافاتها للحقيقة العلمية والنفسية، بقدر ما تعني أنها متداولة في صيغة «شعار»، أما علميتها فتمثل في تأصيل المنحى المنهجي، الشديدي الوعي بمطلب التجديد ذاته، وهو حتمي وواجب ولكن الاستسلام له مثل إنكاره ورفضه، يؤدي إلى دمار الذات واغترابها. فالتمسك بالقديم المألوف «دليل على تماسك الجماعة وعدم استسلامها المتسرع أمام أي عنصر جديد قبل أن تمتحنه، فإما أن تقضي عليه وحينئذ يتضح أنه لم يكن سوى بدعة، وإما أن يثبت أنه نابع من حاجتها التي لا مفر منها لتطورها.. فهي إذا تقبلت كل جديد دون معارضة كان معنى ذلك أنها عرضة للانحلال وذوبان شخصيتها، وإذا قاومت كل جديد أيا كان فمعنى ذلك أنها تتحجر وتحكم على نفسها بالفناء من حيث ظنت أنها تحافظ على نفسها»

## (2)

هذا إجمال للإطار، ومن قبله الدوافع التي وجهت يوسف الشاروني إلى الاهتمام بالتراث. ويبقى أن نتعرف على مفردات، ثم توجهات نشاطه في هذا الاتجاه المحدد. وهذه المفردات، أو الدراسات حسب عنوان الغلاف للطبعة المتداولة.

- 1- الحب والصدقة في التراث العربي والدراسات المعاصرة: 1966
- 2- شكوى الموظف الفصيح: 1980
- 3- سندباد في عمان: 1986
- 4- قصص من التراث العماني: 1987



5- القصة تطورا وتمردا: 1995

6- مع التراث: 1996

7- عجائب الهند: 1998

وهنا لابد أن نشير إلى أن هذه التواريخ التي حاولت أن تحافظ على التسلسل التاريخي ليست دقيقة أو حتمية الدلالة، لسببين: أن بعض هذه الكتب قامت مادته على بحوث مجموعة، ومقالات كانت متفرقة على مساحة زمنية ثم جمع بينها وحدة الاهتمام أو الموضوع، وهذا أكثر وضوحا في كتاب «مع التراث» الذي تعود مادته إلى بحوث سبق نشرها مفردة قبل تاريخ نشره بأكثر من خمسة عشر عاما. السبب الآخر أن الكاتب نفسه يعيد النظر في فصول كتبه، من ثم قد يتضمن كتاب جديد فصلا أو بحثا سبق نشره في كتاب آخر، غير أنه يبدو للمؤلف أنه أكثر تناسبا ودخولا في محتوياته الجديدة فيضمه إليه، وهذا التدوير للمادة ليس نادرا. وهو يؤثر في إمكان وضع تصور دقيق للتطور علاقة الكاتب بالتراث، كيف بدأت، وفي أي اتجاه تطورت، ولماذا عن غيرهِ توقفت؟!

**مع هذا لابد أن تمدنا قراءة هذا النتاج الغزير بملاحظات أساسية:**

**أولاً:** تدل عبارته في اقتباس سابق على أن معرفته المبكرة بالتراث انحصرت في التراث القصصي: كليلية ودمنة، المكافأة وحسن العقبى، وبعض القصص الشعبي مثل ألف ليلة وليلة. ومع أن اليافع أو الشاب يوسف الشاروني كان يحلم بأن يكون شاعرا فإن ما تحت الحلم من وعي فطري متأصل قاده في اتجاه القراءة القصصية ليتمكن لمهبة التشكيل السردي. ومن الطريف أن الأديب الشاب المتطلع لأن يكون شاعرا لم يذكر اسم

شاعر أو ديواناً قديماً قرأه، على أهمية هذا التواصل مع الماضي بالنسبة للشعر، وتراجع درجة الأهمية بالنسبة للقص. ولقد توقف - فيما بعد - عند هذه الكتب الثلاثة، وتجاوزها إلى ما يشاركها في محتواها أو شكلها، ولكنه لم يبدأ بها، وهنا حدثت الفارقة بين مدخل القراءة ومدخل التأليف، إذ حظى «الحب والصدقة» - في طبعته الأولى (1966) بأن يكون البداية. وهي بداية تناسب الكاتب كما تناسب القارئ وأكثر توفيقاً عن تلك البداية (المفترضة) بالتراث القصصي الذي تعرّف عليه أولاً، ذلك لأن مكانة الشاروني في كتابة القصة، تلك الفترة من أواسط الستينيات، كانت قد استقرت تماماً، وكان منحاه التجريبي التحديثي قد أخذ أهم ملامحه، ولم يكن من هذه الملامح استحياء بعض خواص القص التراثي، أو استلهاه بعض موضوعات تلك القصص من التراث، بحيث يتحقق هذا البدء (المفترض) في دائرة التواصل والتكامل والتأصيل. أما والمسافة شاسعة بين نشاطه الإبداعي القصصي ونشاطه القرائي القصصي، من ثم تكون محاولة الربط غير ممكنة، كما يكون تجاهل الربط بمثابة قفزة في فراغ تفتقد التعليل!! أما موضوع «الحب والصدقة» فإنه يحقق حلولا وسطى كما يؤسس للموضوع الآخر القصصي. ذلك لأن الكاتب قصر مادة كتابه على التراث النثري، والتراث النثري في موضوع الحب خاصة هو في تشكيله أخبار ونوادر وقصص، بل إن كتاب «طوق الحمامة» يرسل أضواءه القصصية في اتجاه القصة الاعترافية، وعلم النفس، والصورة الاجتماعية، وهنا نذكر أن ابن حزم من بين سائر المهتمين بقصص الحب رفض عن عمد الاستعانة



بالأخبار والقصص التراثية (المأثورة) عن الأعراب.

وقال عبارته المشهورة : «فسبيلهم غير سبيلنا»، ومن ثم اعتمد على تربته المباشرة ومشاهداته الحاضرة، وهذا أمر أو ملمح شديد الحضور في قصص يوسف الشاروني، ولا يعني هذا أنه استمد هذا الجانب من التراث بعامته، أو من طوال رحلته الإبداعية، وهنا يمكن القول إن اتجاه الكاتب إلى موضوع الحب كان يوسع له مكانا وسطا بين القصة التي وضع اهتمامه فيها، والعناية بالتاريخ (النفسي الاجتماعي) للأمة، وهو موضوع يستجيب له حاسته الفلسفية التي غذتها الدراسة الجامعية. ولعلنا نتذكر إشارته إلى الشباب من الكتاب وحرصه على اجتذابهم إلى التراث الذي تناول «أرق الموضوعات بأرق لغة»، فهذا حق الإبداع الأدبي، كما يحرص على إرشاد هؤلاء الشباب إلى أن الفكر الإنساني سلسلة متصلة الحلقات، وهذا حق الفلسفة.

**ثانيا:** من الواضح أن علاقة يوسف الشاروني بالتراث انتقائية. بعيدة عن الاحتراف (من ثم عاشقة ولكن بعيدة عن التعصب) ولهذا تحركت بمرونة واستجابة لمطالب «فنية» ما بين تراثنا العربي و«التراث العماني».

أما تراثنا العربي فقد انقسم إلى شقين: تراث مكتوب باللغة العربية الفصيحة، وتراث مروي بالعامية. وللوهلة الأولى سنكتشف أن الإطار القصصي هو العامل المشترك بين هذين الشقين. ولكن سمة أخرى ينبغي أن ندركها تتجاوز تلك الوهلة الأولى، فالتعلق بالمستوى اللغوي للتفريق بين ما هو فصيح وما هو شعبي لا يكفي لوضع حد فاصل بين نوعين من

القصص، هذا إذا سلمنا بأن لغة «حسن العقبي» أو «الفرج بعد الشدة» فصيحة. بالحد العلمي للفصاحة. وليس بالحد الفني الذي يربط الفصاحة بدقة التعبير وملاءمته للحال، وليس للمعجم، فالفصاحة بالحد المعجمي قد تحققت في كليلة ودمنة، وفي رسالة الغفران، وما يرجع تأليفه لأصحاب الأساليب من مستوى ابن المقفع والمعري. أما القاضي التنوخي، أو ابن عربشاه ومثالهما فلم يكونوا من أصحاب الأساليب. وكذلك نتأمل الكتابة والرواية الشفاهية التي تعد فاصلا بين الشعبي وغير الشعبي، إذ سجدوا قدرا ليس بالقليل من المسجل كتابة، والمحقق بسلسلة الرواة، مثل أخبار وقصص الفرج بعد الشدة، والمكافأة وحسن العقبي، يرجع في أصله إلى حكايات مروية متداولة في المجالس، فهذه الكتب أدب شعبي عريق في انتسابه إلى الإبداع العام، والتذوق العام، حتى بعد أن سجلت كتابة، وحملت أسماء رواتها، وجاءت عليها إذا صح تصورنا هذا فإن الاتجاه الغالب لاهتمام يوسف الشاروني بالتراث العربي كان يستهدف استخراج النوازع الشعبية، وفنون الحكى الشعبي من تلك الحكايات، أو النصوص التراثية، سواء كانت محسوبة - في الإدراك السائد - على التراث الشعبي، أو التراث «الرسمي» أو «الكلاسيكي».

إن هذا المسلك الخاص - غير المسبوق - في حرية التنقل بين الفصح والعامي - أو الرسمي والشعبي - يدل على أن ما يبحث عنه يوسف الشاروني في هذا التراث ليس اللغة، أو هو عنصر ليست اللغة مصدره الوحيد. إنه معني بالتراث القصصي من حيث هو بناء، ومن حيث هو موقف من الكون (وليس من الحياة وحسب) ومن



إلى قضية التراث، وإلغاء حاجز موهوم بين التراث والحداثة.

**ثالثاً:** لقد اختار يوسف الشاروني من التراث العربي نصوصاً منشورة محققة، وهذا يعني أنه لم يقبل عليها بقصد تقديم «صيغتها» الصحيحة الموثقة إلى القارئ، أو أنه ينقل تلك النصوص من عصر «المخطوط» إلى عصر «المطبوعة». إنها جميعها نصوص محققة مطبوعة، بل ربما تكرر تحقيقها. وقد أشار إلى هذا، من ثم فقد اختار لعمله مجالا آخر، هو الأكثر ملائمة لنشاطه الإبداعي النقدي، وهذه إحدى علامات التكامل في وعي الكاتب وتكوينه الثقافي.

وهذه بعض أمثلة من إضافاته الفكرية والنقدية المهمة، التي يستخرجها من هذا التواصل المستمر مع التراث، ووعيه بمذاهب الإبداع والنقد عبر العصور.

١- فحين يطرح السؤال (القضية): هل عرف العرب القصة؟ يبدأ من انتقاص «رينان» لقدرة المخيلة العربية، ويرفضه ويتهمه، ويصف المرددين لمقولته بأنهم «جوقة»، ويتلمس بذور القصة عند العرب في قصص الحيوان كما تتجلى في الأمثال العربية، وهذه الأمثال متأصلة في أرض الثقافة العربية، تسبق أي اتصال حضاري، ومن ثم يخلص إلى أن «العرب عرفوا قصة ما قبل المطبعة كما عرفها الأوربيون» وبهذا يستند تطور فن القصة في أوروبا إلى أمر آخر لا علاقة له بفن الأدب في ذاته، وهو اختراع المطبعة، فالقصة الشفاهية تختلف عن القصة المطبوعة، من ثم يرى - بحق - أنه ينبغي أن نحرر مصطلح قصة، ورواية من مطالب وخصائص القصة المطبوعة، وفي هذه الحالة لن نقول إننا أخذنا فن القصة عن الغرب، أو أن التراث العربي لم يعرف هذا

حيث هو حلقة أساسية في سياق حضاري تنتقل مراكز الثقل فيه بين الحضارات العالمية. وهو في بحثه بين هذه القضايا: الفنية - الحضارية - الفلسفية، يضع عينه على حركة الأدب العربي المعاصر، والاتجاهات النقدية السائدة. وفي مقدمته لكتاب «مع التراث» وتحت عنوان: «التقليد والتجديد» يفجر قضايا مهمة تنبثق عن موقفه من هذا التراث ذاته. فبعد المبدأ العام الذي أشرنا إليه آنفاً، الذي رأى فيه أن الاعتصام بالتقاليد هو الأساس، وأن التطور حتمي، وهذا التمسك بالتقاليد هو الذي يعصم التطور والتجديد من العشوائية والذي بان في الآخر.. بعد هذا المبدأ العام يخصص حركة التقليد والتجديد بالأدب، فيقول:

«إن الأشكال الأدبية تحتاج من حين لآخر إلى إعادة صياغتها من جديد، بل هي أحياناً تختفي لتبعث في صورة جديدة».

ويقول: «تقدير الجديد لا يأتي إلا نتيجة لإتقان دراسة القديم وتذوقه». ويقول: «ليس المجدد هو من يجهل القديم أو لا يستطيع تذوقه، بل هو من أنقن دراسته، وتذوقه، ثم تجاوزه، لأن مهمته أن يضيف».

وهذا تأسيس لما يريد أن يصل إليه من وضع أساس يجمع بين طبيعة الإبداع الأصيل، والتلقي الواعي في دائرة من التكامل. فالأعمال التراثية الجادة الخصبة تقرأ في كل عصر قراءة مختلفة، فنحن لا نستطيع أن نقرأ هذا التراث الواصل بمعزل عما وصل إليه عصره من إضافات، وهذه القراءة الواعية المستولدة للجديد ليست تمحلاً أو لعباً، فهذه الأعمال التراثية الجادة حبلى بهذه الإضافات. هذا دخول آمن إلى نظرية التلقي، وربط واع

2- وحين يعرض لأدب الاعتراف في تراثنا العربي يلاحظ ما هو معروف من أن النشاط العربي في هذا المجال اكتفى بالوقوف عند حد «السيرة الذاتية»، ولم يتوغل إلى مساحة «الاعتراف»، فجاءت السير العربية وقد اتجه كتابها إلى إضاءة ما يميزون به من نشاط خاص، كالتصوف أو القتال، أو الطب، منصرفين عما يتجاوز حدود الوجود العام، الإنساني، العقلي، إلى السلوكيات الخاصة، وما يتصل بها من نزوات أو شذوذ، لا يجدون فائدة أو جمالاً في ذكرها، بعكس صراحة فن الاعترافات في الغرب. إن إضافة يوسف الشاروني في هذه القضية تعتمد على توسع وتنظير في قراءة تجليات الحضارة العربية، بل الحضارات الشرقية، حتى قبل عصر الأديان السماوية، إذ يشير إلى أن الفنون التشكيلية، ومنها التماثيل، في تراثنا على إطلاقه. لم تعرف العربي، فالعزوف عن تعرية الجسم الإنسان في فننا التشكيلي الشرقي هو ثمرة نازع روعي ونفسي (حتى قبل انتشار الأديان السماوية) هذا النازع هو الذي يحيد بنا عن تعرية نفوسنا حين نتحدث عنها.

3- أما اللوحات النقدية المنبثة في أثناء الدراسات التراثية فإنها تعكس مدى الخبرة بهذا التراث ودقتها من جانب، والقدرة على إغناء قراءة الإبداع التراثي بالوعي النقدي الحديث.

فيشير في دراسة عن الحب في تراثنا العربي إلى أن الجاحظ عرض لرأيه في الحب في موضعين: في كتاب الحيوان، وفي رسالته عن العشق والنساء، وكذلك يشير إلى أن السراج - مؤلف: مصارع العشاق - ربط بين الحب والموت.

وفي دراسته عن «الصاهل والشاجح» لأبي العلاء المعري يذكر أن إنطاق الحيوان بلغة الإنسان كان لونا أدبيا معروفا من قبل أبي العلاء، إلا أن إنطاقه بالشكوى من ظلم الإنسان كان هو الجديد، الشائع في أدب القرن الرابع الهجري. ثم يتعقب مواضع الإشارة إلى الحيوان في مختلف مؤلفات المعري، بما يدل على دأب وتعقب للموضوع.

**و حين يعرض لرسائل إخوان الصفاء فإنه يستخرج منها دالتين:**

1- حرية المعرفة

2- التأليف الجماعي

فإذا توقف عند إحدى هذه الرسائل، وهي أقربها إلى الفن القصصي: رسالة شكوى الحيوان من ظلم الإنسان، أو كما اختار لها عنواناً فرعياً شارحاً: «الإنسان يحاكم نفسه»، فإنه يقرب شكل الحوار فيها إلى حوار المسرح الذهني، وأن الطابع المسرحي غالب على هذا العمل حيث تقدم الشخصيات بصيغة درامية تمزج بين الفعل والحركة. وفي قراءته النقدية المتميزة لهذه الرسالة ذات الطابع الدرامي يغني تلقينا لها بأن يقول إن محاكمة الإنسان لنفسه فيها محكومة بانتصاره، محسومة لصالحه، فهي محاكمة صورية مقررة الحكم سلفاً، أشبه بتلك المحاكمات السياسية في النظم الدكتاتورية.

أما ملاحظاته الأسلوبية فإنها تكشف عن هذا الوعي النقدي الجمالي العميق، والخبرة الحياتية المتوسعة، فلأن الكركي يطير في الجو صفيين صفيين، فإن الطاووس حين يقدمه يستخدم المثني في التعريف، كما يجعله يستخدم المثني في تسبيحه تعبيراً عن هذه الظاهرة الخاصة به، إذ يقول الطاووس:

«وأما الكركي الحارس فهو ذلك



العماني، وإن كان هذا بمثابة استجابة مباشرة لعلاقة عملية، فلن يغيب عن البال أنها استجابة حرة، لم تكن مهمة عمل ولا شرطاً فيه. لقد تعددت مسارات هذه الاستجابة لخدمة التراث وكان الانتقال بحكايات وخرافات شعبية من مستوى التداول الشفاهي إلى التسجيل الصوتي، فالكتابي حفاظاً على هذه الآثار أن تندثر. إذ لاحظ أن الجيل الحالي مشغول بالثقافة التلفزيونية، مما يهدد هذه الفنون الشعبية في وجودها، مع ما تضيء من صفحات الماضي وثقافته وعقائده وأعرافه، مما يهتم له المؤرخ. والباحث الاجتماعي، والنفسي، فضلاً عن الأديب.. ولقد دلت مقدمة الكاتب لأحد هذه الكتب، وهو «قصص من التراث العماني» على وعيه وقصده إلى كل هذه الجوانب.

وكما امتد نشاطه التراثي إلى ما هو شعبي إقليمي خاص بعمان، وليس تراثاً عربياً مشتركاً، فكذا امتد إلى ما هو منتسب إلى العربية بعدها المرجع والإطار اللغوي الثقافي حتى وإن كان المؤلف غير عربي، وذلك حين اهتم بكتاب «عجائب الهند» لمؤلفه بُرزُك بن شهریار، وهذا الكتاب يصفه خيرى شلبي في تقديمه له بأنه أكثر إثارة من حكاية ألف ليلة، «وأنه كتاب يجمع بين الحسنين: الإثارة الفنية التي تقدمها هذه الحكايات، كما رواها أصحابها بتلقائية وتدفق وحرارة واقعية، والإثارة العلمية التي تقدمها هذه الدراسة الأدبية العلمية معاً، بقلم واحد من أساطين القصة العربية والنقد العربي». ليس في هذا التقديم مبالغة، فقد بذل الشاروني في خدمة هذا الكتاب النادر، المحقق، الموثق، ما يتجاوز التحقيق والتوثيق، بأن منحه وجوداً حقيقياً من خلال التحليل، وتقصى منابع، والمقارنة، والموازنة، وتعقب

الشخص القائم في الصحراء، الطويل الرقبة والرجلين، القصير الذنب الوافر الجناحين، وهو الذاهب في طيرانه في الجو صفيين، الحارس بالليل نوبتين... إلخ. وكذلك يمتد بمبدأ التوازن في تكوين محتوى كتاب «المكافأة وحسن العقبى» ما بين الجزاء الحسن، والجزاء السيئ، إلى أن يكون التوازن فنياً في بناء القصة، وموسيقياً في تكوينها اللغوي الصوتي. وحين يقرأ حكايات السندباد أو رحلاته يمدنا بخبرة خاصة، إذ يلاحظ أن شخصية السندباد لا تتطور، كأنما لا ذاكرة له، إذ لم يستفد من أية خبرة سابقة، وهذا المنحى الذي فرض عليه من صانعي حكاياته قد أمكن تحويله من السلبي إلى الإيجابي، فوظف توظيفاً فنياً مؤثراً، فلولاً هذا النقص فيه ما تكررت رحلاته، ولا ستوعب من دروس الخطر ما يردعه عن تجديد المحاولة.

إن كلية النفس ووحدة الملكة المفكرة وعودة الفروع إلى أصل أو بؤرة مما هو أصيل في الشخصية الواعية تأبى أن تنتشر ذم الملكة أو تتعارض القدرات.

بعبارة أخرى.. إن هذا المحور التراثي لابد سيتبادل التأثير والتأثر مع المحاور الأخرى، ولا يتصور أن يتجمد هذا الإحساس الحي بالتراث وأن يظل حبيس اللحظة التي يفتح فيها قول مباشر من صميم القضايا التراثية. من ثم.. سيكون من الواجب أن نرعى أطراف التراث، وأمشاجه، ومذاقاته.. المتسربة في جوانب مختلفة من أنشطة يوسف الشاروني، تلك الأنشطة التي تتجاوز الإبداع القصصي إلى الاهتمام بالأدب

الأشياء من السوابق والواحق.. وهذه الدرجة من الوضوح العلمي هي التي تمنح أي نص تراثي أو غير تراثي حياته الحقيقية، القابلة للتفاعل، والنمو، والتشعب عبر إبداعات أخرى جديدة، هي بمثابة قراءات جدلية مع هذا الأصل القديم. هناك أمران آخران، لا ينفرد بهما يوسف الشاروني في نشاطه المتنوع، ولكن اهتمامه الكمي والكيفي أو النوعي يعطي مؤشرا إيجابيا ليس بعيدا عن تأثره بهذه الحالة العاكفة على التراث المشغوفة به. الأمر الأول ما هو نقيض أو معاكس للتراث، في مجال القصص خاصة، وهي القصة التنبئية، الضاربة بحدس الاحتمال في حركة المستقبل، مما جرى العرف النقدي على تسميته: قصة الخيال العلمي. إن كتابات يوسف الشاروني هنا، في جانب التأصيل الفني لهذا النوع، كما في متابعة إبداعات كتاب «قصة الخيال العلمي في مصر»، وفي أنحاء الوطن العربي، تحقق السبق، والغزارة، والدقة النقدية. ومما يحسب له أنه من بين القلة من النقاد الذين اهتموا بهذا النوع من الكتابة الفنية. الأمر الآخر العناية الواضحة بشخصيات الأدباء والمبدعين، فضلا عن الرواد القدماء المنتمين إلى عصور التراث من أمثال أسامة بن منقذ، وابن ماجد البحار العماني الشهير. وقد صدر له أخيرا كتاب «مع الأدباء» الذي قامت مادته على رسم حيوات أهم شخصيات النهضة الفكرية والأدبية، مثل أحمد أمين، والزيات، والعقاد، وهيك، وتيمور.. ويكتسب هذا الاهتمام بالشخصيات دلالة نفسية وإنسانية رفيعة حين يكتب عن معاصريه من أئداده في العمر، ومن بعدهم، مثل عبدالرحمن الشرقاوي، وسعد الدين وهبه، وسليمان فياض، وأبو

المعاطي أبو النجا وغيرهم. إن الخدمة الجديرة بالتقدير أن هذه الأسماء على شيوع المعرفة بها، وتداول أسمائها، لا يكاد القارئ لها يهتدي إلى المعرفة بثوابت حياتها من الميلاد إلى الثقافة، والنشاط العملي، والمؤلفات.. إلخ.

إن المعاصرة حجاب.. هكذا قالوا، ولكنها لم تكن كذلك بالنسبة ليوسف الشاروني، الذي نشر أزهار كلماته المتعاطفة في أعناق عشرات من أدباء الوطن العربي.

ولكن: لماذا يعد هذا الضرب من النشاط البحثي أثرا من وحي التراث؟

سنلاحظ أولا أن الشاروني يكاد يكون نسيج وحده في هذا الاهتمام.. أو على الأقل بهذا الحجم من الاهتمام. أما لماذا التراث؟ فلأن عناية التراث بالشخصية لا يعد لها اهتمام آخر، كما لا ينافس التراث العربي فيها تراث آخر. إن التاريخ الإسلامي نفسه مكتوب (على تعدد الكتابات) على هيئة تاريخ شخصيات: أنبياء وخلفاء وملوك وسلاطين وقادة!!

هذه خاصية واضحة يدركها أو يتشربها كل من يعايش هذا التراث العربي.. فإذا كان الاهتمام بالشخصية شعاع من التراث انعكس على عقل يوسف الشاروني فإن هذا التعاطف الدمث الذي كتب به عن تلك الشخصيات شعاع من قلبه المصري الذي يعتنق السلام والحب ويرعى المعرفة فطرة وسليقة..

هل يمكن أن نختم هذه الفقرة بوقفه عن الإبداع القصصي ليوسف الشاروني ومدى حضور التراث العربي فيه؟

أعتقد أن هذا الموضوع لا يصلح أن يكون فقرة ختامية في بحث يحاول أن يكون شاملاً، إنه يستحق أن يكون موضوعا خاصا، وأن تكون بدايته



بالذاكرة عن طابع الشخصية. مع هذا التركيز القوي المتوازن بين عنصري الزمان (الخارجي) والمكان (الطريق) في القصة، فإن الكاتب يرجع بالذاكرة إلى عدة أعوام مضت قد تجاوز العشرة..

وفي قصة «قديس في حارتنا»، وهي قصة فلسفية نفسية متفردة بنموذجها، تبدأ بعم إسماعيل في مقابل الراوية، أو السارد للقصة: «أنا أعرفه منذ زمن طويل.. منذ كنت صبياً ألعب مع أصدقائي في حارتنا».

«ولقد حدث ذات يوم أن تشاجر عم إسماعيل مع زوجة الشابة»، هنا نلاحظ إطلاق الزمن ما بين وصفه بالطول، أو تنكير إدراكه بأنه ذات يوم حدث كذا.. والمهم أن الرجل قضى خمس سنوات (وهذا أول تحديد) في مستشفى الأمراض العقلية!! ولكنه لا يلبث أن يطلق التحديد السابق من عقاله، ويفتحه بما يتجاوز السنوات الخمس: «في هذه الأثناء كنت قد كبرت، وتزوجت، وأنجبت لي زوجي طفلاً، وطفلين».

وينتهي اللامحدد.. إلى محدد مجهول: «لكن حدث ذات يوم»- «وقد حدث بعد ذلك بأيام قلائل»- «ولقد مات لي طفل وأنجبت لي زوجي طفلاً آخر»- «فقد حدث في إحدى وقفات عيد الأضحى»- «ولقد مضى شهر وشهر، فما كان الشهر الثالث».

«فلقد تقدمت بي الأيام، وكونت بعض الثروة، وهأنذا أنوي أن أزوج ابني في الأيام القليلة المقبلة..».

المفارقة التي تستحق أن نتأملها بروية.. أن هذه الأزمنة- إلا القليل منها- تصدر عن وعي الراوية، وتخصه، في حين خضع عم إسماعيل- جوهر التجربة في القصة الفلسفية- للزمن النفسي، المتماوج، المنطلق بلا ضفاف تحده.. أو تحده.

الإحساس باللغة، وبناء الجملة، والتشكيل الإيقاعي للأسلوب، ثم يمتد البحث ليشمل طريقة انتقاء الحدث، والميل إلى الغرائبية والقدرية، واسباغ ثوب المألوف عليهما.

سأشير إلى أمر واحد، وإن يكن التمثيل جزئياً، فإنني أرجح صواب التمثيل وقدرته على أن يرتقي إلى مستوى الخاصية الفنية، وهذا الأمر يتعلق بالزمن في القصة، أو الزمن السردي. إن يوسف الشاروني الذي قرأ بتمعن إبداعات عالمية لكبار كتاب هذا الفن: القصة القصيرة، من تشيكوف إلى موباسان، وإدجار آلان بو، وغيرهم، لا يخفى عليه أن القصة القصيرة تؤثر المدى الزمني القصير، وأن هذا التركيز الزمني جزء من شعرية القص، ودافع في اتجاه درامية التشكيل. ولكن هذا الوعي النظري»- ربما- تعارض مع وعي آخر

مصدره التراث، أو هو أحد مصادرهِ الأساسية وهو ما أشرنا إليه سابقاً من اهتمام بالشخصية، ليس في تمثيلها الآني، وإنما في امتدادها الحيوي التاريخي.. ومن هنا سيطر على الزمن في قصصه القصيرة ميل إلى الامتداد، بقصد الكشف عن الجذور، والتعليل للدوافع، ورصد التقلبات.

نستطيع أن نقرأ قصة «العشاق الخمسة»، أو «المعدم الثامن» أو «الطريق» أو «الوباء»، وهي قصص متقنة، بل إن قصة «الطريق» تدخل في نسق «الشيئية»، وتضع تحت المجهر، وتعرض بآلات التصوير البطيء جداً، ما لا يزيد عن بضع لحظات أو دقائق، تقارب، ثم تواجه، ثم تقاطع فيها شخصان، كان بينهما لقاء قديم جداً، نسيه كل منهما، أو نسي الشخص، وإن ظل شيء ما عالماً

## الصيغة والاقتباس\*

## لونان من التناص في الشعر العربي القديم

تأليف: المستشرق د. توماس باور - جامعة إيرلانجن - نورنبرغ  
ترجمة: د. محمد فؤاد نعناع - كلية التربية الأساسية - الكويت

هذه القصائد الغزيرة بالملل والرتابة» (١). وقبل كل شيء كانت «الصيغة» (غالبا ما يُستخدم هذا المصطلح مرادفا للتقليدية استخداما قليلا أو كثيرا)، تثير الاستنكار دائما، وتتمثل في: «صيغة لغة الشعر، وفقر الموضوعات والإلزام بعرف يستبعد الفردية، وهذه أمور تتعب القارئ وتبعث على مله» (2).

والآن فإن مصطلح «صيغي» ليس مختصا بعلم الأدب. فالكلمة لا تشير إلى حال يمكن تحديده تحديدا تاما، كما لا تعبر عن أسئلة مثل كيفية المقصود ولماذا. ومع ذلك فإن طبق الباحث هذا المصطلح على ظاهرة أدبية، فإنها لن تُشرح ولن توضح، وإنما تُحمل بفهم يومي لهذا المصطلح. وفيما يتعلق بالشعر القديم يُذكر أن الشعراء لم يبذلوا جهدا كبيرا في نظم قصائدهم، وإنما اكتفوا بتناول «صيغ» تناولا كثيرا أو قليلا بلا تفكير، وهي صيغ كانت موجودة أيضا، مثل التعبير المستعمل في رسائلنا: «سيداتى وساداتى المحترمين». لقد قاد هذا التصور إلى نظريات سخيفة في النتيجة، وتكمن قيمتها في تنبيهها إلى ظاهرة «الصيغة» (3).

إن النظرة الموضوعية المنصرفة في النصوص تبعث على الريبة في أن استعمال المصطلح «صيغي» في معناه اليومي، يحجب الظواهر التي ينبغي أن

من يبحث في الشعر العربي القديم يتعرف سريعا إلى أن هذا الشعر لا يُستقبل بالطريقة نفسها التي يُستقبل بها الشعر الأوروبي الحديث. ولكن إذا ما نقصت أية متعة، تلك التي يعتاد القارئ أن يشعر بها لدى قراءة النصوص الشعرية، فإنه يميل إلى الاعتقاد أن هذا الأمر يتعلق بنوعية الشعر. وهكذا لا تفتقر ملاحظات المستعربين الأوروبيين من اتهام الشعر العربي القديم بالرتابة والملل والتقليدية الخ...، وقلما يقابل الباحث أثناء ذلك ملاحظات تصف الشعر، طبقا لذلك، بأنه شائق وطريف وأخاذ. ويبدو أن بعض الباحثين تكبد مشقة قراءة أبيات من الشعر العربي القديم تحت إثارة خطر فقط. ومن هؤلاء كرنكو، فمارلنا نقرأ ما كتبه في الطبعة الجديدة لدائرة المعارف الإسلامية قوله: «القصيدة العربية قطعة تقليدية جدا، فالنغمة والأصالة المتوفران في موضوعات محددة لا تمنعان الحكم على



وأكملت المصادر بالمنتخبات الشعرية الهامة، ثم استخلصت من هذه المادة مقدمات القصائد كافة، وهي التي تبدأ بالنسيب الذي يفتح قصيدة ذات أغراض عدة. وتم جمع (5) 627 بيتاً من أبيات المقدمات. النسيب، وهو عدد كاف لدراسة تصل إلى نتائج موثوقة إلى حد ما.

ونستعرض أولاً نموذجين من أبيات المقدمات. النسيب، وهما:

### 1- لمن الديار بؤنة الحَجَر

أقوين من حَجَجٍ ومن شَهْرٍ  
(زهير بن أبي سلمى)

### 2- سائل بكبشة دارس الأطلال

قَدْ هَيَّجَتْكَ رَسُومُهَا لِسْوَالٍ  
(ابن مقبل)

ولا يكاد يفترق البيتان بعضهما عن بعض من حيث المضمون، ففيهما تُسأل أطلال مهجورة أصبحت مطموسة بعد مرور زمن طويل عن سكانها. وما يتغير اسم المكان الذي يحدث المشهد فيه، وكل بيت شعري منهما يذكر اسماً يختلف عن الآخر.

ولا يكاد البيتان يشتركان من الناحية الشكلية في شيء، فالسؤال في البيت الثاني يصاغ بصيغة الأمر، ويعبر عن وحشة المسكن في البيت الأول بصيغة الفعل تعبيراً مفصلاً، ويشار إليه في البيت الثاني من خلال «دارس الأطلال»، بينما نستدل على إبهام المسكن في البيت الأول بالاعتماد على سياق الحال. ولكن يمكن إثبات أن البيتين - على الرغم من اتفاق مضمونهما تماماً - لا يشتركان في أية كلمة أو جذر، غير حرف الجر المستعمل، وهو اللام.

ولدى السؤال عما يحتويه هذان البيتان من الناحية الصيغية يذكر أن

يرمز إليها، أكثر مما يوضحها. وقبل أن نستطيع جعل مفهوم «الصيغية» لوصف حال أدبي مقدم نافعا يجب علينا:

1- أن نفحص، عما إذا توجد في الشعر العربي القديم ظواهر يرمز إليها على أنها «صيغية» رمزا سديداً.

2- أن نستبعد قصد المؤلفين وتوقعات المستمعين بالنظر إلى الظاهرة التي يرمز إليها بأنها صيغية، لإثبات أي وظيفة لطريقة التعبير الصيغية في عملية التفاهم الأدبية في المرحلة المدروسة.

3- أن نسعى إلى تحديد مفهومي «الصيغة» و «الصيغية»، الذي يمكننا من استعمال هذين المفهومين استعمالاً حراً من المجاز اليومي لتسمية واضحة لظاهرة أدبية متنوعة.

إن مقدمات القصائد هي الأماكن التي يتوقع أن تحتوي على «صيغ» أكثر من غيرها في الشعر العربي القديم، وقد أحالت إيلزه ليشتين شتير إلى «صيغيتها» منذ عام 1932 قائلة: «وهكذا يصير النسيب في معظم الأحوال، ومن خلال استخدامات محددة يمكن أن تسمى بسبب كثرة ورودها بأنها «صيغ المقدمة»، وأينما نستطيع ملاحظة هذا فإن الأمر يكاد يتعلق دائماً ببيت مسجوع، إذا ببداية قصيدة. ومن ناحية المضمون فإن لأبيات المقدمة في معظم الأحوال طبيعة صيغية محددة من خلال الموضوعات الأساسية الثلاثة للنسيب ويمكن التدليل على «صيغ المقدمة» في كل موضوع من الموضوعات الثلاثة» (4). وقد قمت بالرجوع إلى دواوين الشعراء كافة ومجموعاتهم الميسرة، وهم الشعراء الذين تم تناولهم، تحت عنوان «شعراء قبل الإسلام وصدرة حتى حوالي 670/50» في الجزء الثاني من كتاب تاريخ التراث العربي لفؤاد سركين ص 109 - 315.

مضمونهما الواحد إلى حد بعيد أو قريب لا يكفي لمثل هذه الأهلية، ولكن بلاشك توجد في الشعر الغربي قصائد غزيرة لا تفيد في الجوهر شيئاً آخر أكثر من أن الأنا الوجدانية تحب بنتاً لأنها تبدو جميلة، دون أن يخطر ببال المرء أن ينظر إلى هذه القصائد كلها بوصفها صيغية. والمثال الآخر وهو التعبير الشائع في كتابة الرسائل «سيداتي سادتي»، فإنه يدرك على أنه صيغي، ويقابل ذلك الخطاب الشبيه، ولكن المصاغ صياغة أخرى، وهو «عزيزي المحترم»، فإنه لا يظهر (انشرح الصدر والدهشة والغرابة)، كما هو رد الفعل الذي يظهره مثل هذا الخطاب. وهذا يعني أن الصيغية علامة تتعلق بالشكل وليس بالمضمون.

وإن أردنا أن نتبين في البيتين الأول والثاني صفات صيغية، أو أن نحدد هذه الصفات، فإنه يجب أن نسأل إن كانت هناك أبيات أخرى صيغت صياغة تامة أو جزئية كما هو الحال في البيتين المذكورين. وهذه مجموعة غزيرة من النماذج التي ننحو منحى البيت الأول، والتي تُعد من أبيات مقدمات القصائد. النسيب التي تنصدر القصيدة، وهي أبيات تبدأ بكلمات مشابهة:

3- **لَمِنَ الدِّيارِ بَبْرُقَةِ الرُّوحانِ**  
**دَرَسَتْ وَغَيْرَها صُرُوفَ زَمانِ**  
 (عبيد بن الأبرص)

4- **لَمِنَ الدِّيارِ بَتَوَلَّعَ قَيِّبوسِ**  
**قَبْياضُ رَيطَةٍ غَيرَ ذاتِ أنيسِ**  
 (عبدالله بن سلمة الغامدي)

5- **لَمِنَ الدِّيارِ بِجانِبِ الحُبْسِ**  
**كَمَحَطَ ذِي الحاجاتِ بالنَّفْسِ**  
 (حميد بن ثور)

6- **لَمِنَ الدِّيارِ بِجانِبِ الأحفارِ**  
**قَبْتيلَ دَمَحٍ أو بَسْلَعَ جُزارِ**  
 (ابن مقبل)

7- **لَمِنَ الدِّيارِ بِروضةِ السَّالانِ**  
**فالرَّقَمَتينِ فَجانِبِ الصَّمانِ**  
 (عمرو بن معد يكرب)

8- **لَمِنَ الدِّيارِ بِصاحَةِ قَحْرُوسِ**  
**دَرَسَتْ مِنَ الإِفْفارِ أي دُرُوسِ**  
 (عبيد بن الأبرص)

9- **لَمِنَ الدِّيارِ بِهَضْبِ ذِي الأسنادِ**  
**فالسَّيلحينِ فَبِرْقَةِ الأَثَمادِ**  
 (أبو داود الإيادي)

10- **لَمِنَ الدِّيارِ عَرَفَتْها وَكانَها**  
**ليست غداةً أَتيتَها بِديارِ**  
 (بيهس)

11- **لَمِنَ الدِّيارِ عَقَوْنَ بالثَّهْطالِ**  
**بَقِيَتْ على حَجَجٍ خَلَوْنَ طَوالِ**  
 (النابعة الجعدي)

12- **لَمِنَ الدِّيارِ عَقَوْنَ بِالْجَزْعِ**  
**بالدومِ بَينَ بُحارِ فالشَّرعِ**  
 (بشامة بن الغدير)

13- **لَمِنَ الدِّيارِ عَقَوْنَ بِالْحَبْسِ**  
**أَيانَها كَمَهارِقِ الفُرسِ**  
 (الحارث بن حلزة)

14- **لَمِنَ الدِّيارِ عَشِيثُها بِالْأَنعَمِ**  
**تَبَدُّو مَعارِفُها كَلونِ الأَرَقَمِ**  
 (بشر بن أبي خازم)

15- **لَمِنَ الدِّيارِ عَشِيثُها بِسَحامِ**  
**فَعَمائِتينِ فَهَضْبِ ذِي أَقْدامِ**  
 (امرؤ القيس)

16- **لَمِنَ الدِّيارِ كَأَنَّها لَمْ تُحَلَلِ**  
**بَجَنُوبِ أَسْئمةِ فَفَقَّ العُصْلُ**  
 (ربيعة بن مقروم)



بِلَوَى زُرُودَ سَفَى عَلَيْهَا الْمَوْرُ  
(الحيثية)

وكما يرى الباحث فإنه يوجد 16 بيتاً من أبيات النسب التي تتقدم القصيدة، وكلها تبدأ بعبارة «لن الديار». ويجدر ذكره أن هذه الأبيات كلها نظمت على بحر الكامل. وبالجواب على سؤالنا المطروح سابقاً نقرر أنه توجد في الشعر العربي القديم ظاهرة يطلق عليها اسم «الصيغي» إطلاقاً سديداً، أي عندما تكرر هذه الظاهرة والصياغة نفسها في شكل مشابه في الأبيات كلها. ومن هنا يمكن إطلاق اسم الصيغية على هذه الظاهرة إطلاقاً مؤقتاً يتناسب مع حقبة ما قبل ظهور المصطلحات.

والآن عندما نبحث عن الصياغات التي توافق البيت الثاني فإننا لا نجد شيئاً. وفي الحقيقة نقابل أحياناً الكلمات والجذور المستعملة في البيت الثاني من مثل كلمتي أطلال ورسوم والجذر درس. ولكن لا يوجد بيت من أبيات النسب في مجموعتنا المختارة يشبه هذا البيت، لنتمكن من القول: إنه يتوفر بيت مستخدم حسب الظاهرة المذكورة سابقاً. وفيما يتعلق بالأبيات التي تشبه إلى حد نسبي البيت الثاني يرد بيت لحسان بن ثابت، وقد نظم على البحر العروضي نفسه، وهو قوله:

أَسَأَلْتُ رَسَمَ الدَّارِ أَمْ لَمْ تَسْأَلْ

## بَيْنَ الْجَوَابِ فَالْبُضِيعِ فَحَوَمَلْ

ويتضمن هذا البيت أيضاً مثلماً يتضمن البيت الثاني اسماً مشتقاً من الجذر (سأل)، وكلمة (رسم) أو (رسوم). وبالتالي إن مستمع هذا البيت سيفكر بالبيت الثاني. إن التشابه بين بيت حسان

بن ثابت وبين البيت الثاني، وبين البيت الأول والثالث حتى السابع عشر غير قياسي. وهكذا فليس من المعقول أن نوسع مفهوم (الصيغي) على العلاقات الغريبة كالتي تنشأ بين البيت الثاني وبيت حسان بن ثابت. فالصيغي هنا على كل حال الثروة اللغوية، ولكنه من ناحية أخرى ليس مفاجئاً لأن المرء، كما فعل الشعراء العرب القدماء هذا، إذا عبّر عن الحال نفسها بأساليب مختلفة، فإنه محتم أن تتكرر الكلمات الأساسية من جديد، وإن كان مثل هذا الشيء، فإنها مقصودة، وتوافق توقع الجمهور.

إن التعبير المكرر الذي يحتوي على الأفكار نفسها بألفاظ مصاغة مختلفة، واستعمال الكلمات التقليدية المألوفة يكونان ظواهر لا علاقة لها بما نريد أن نسميه بالصيغي. فهما مفترقان افتراقاً حاداً، ولا يجوز أن يختلطا من ناحية المصطلح.

ونقيد هنا: لقد قارنا أولاً البيتين الأول والثاني بعضهما ببعض، واستطعنا أن نثبت بعض الوحدات وبعض الفروقات، ولم نستطع أن نتحدث عن الصيغية فيهما. وكان هذا ممكناً بعد أن تفحصنا عدداً كبيراً من الأبيات، وقارناها بالبيتين الأول والثاني. ولدى ذلك ثبت أن البيت الأول صيغي، أما الثاني فلا يتصف بهذه السمة. وهذا هو الفرق الجوهرى بينهما، فهما يتناولان المضمون نفسه، وهكذا تبدو الفروق في اختيار الكلمات مصادفة ولا أهمية لها، ولا سيما أن التزيين الأسلوبى للبيتين (يتكرر الحرفان الصامتان الحاء والجيم وراء بعضهما في الشاهد الأول، أما في الثاني فيتكرر الحرف الساكن السين أربع مرات) يمكن أن يسري على أنه معادل.

إن الفرق الجوهرى والحقيقى بينهما

هو أن (الأول) صيغي، أما (الثاني) فهو على العكس من ذلك.

هل يمكن أن يستنبط من هذه المعرفة معايير للحكم على الأبيات؟ أو بعبارة أخرى، هل يعني هذا الآن أن البيت الثاني أفضل من الأول؟ إن الأقوال المقتبسة فيما سبق من المستعربين ترى أن مثل هذا التقدير منجز دائما، بشكل حرفي واضح أو تخميني.

إن الصيغية في نصوص ليست أدبية (مثل مخاطبات الرسائل) يراد أن يكون لها معنى، ولكن ينظر إليها في النصوص الأدبية على أنها نقص حاسم. وبالنظر إلى هذا التقدير للصيغية يجب على الباحث أن يفترض أن البيت الثاني أفضل من الأول، وهو في الحقيقة ليس مبتكرا ابتكارا خاصا من حيث المضمون، ولكن على الأقل ليس صيغيا.

إن النصوص نفسها تخالف مثل هذا التقدير، فهناك قصائد مشهورة عدة تبدأ (ثلاث معلقات، وبردة كتب بن زهير... الخ) بداية تقوم على الصيغية تماما، دون أن يضر هذا بقيمتها. لقد نظم شعراء المرحلة التي نتحدث عنها، المشهورون منهم والمغمورون، الأوائل منهم والمتأخرون مطالع لقصائدهم ذات طابع صيغي، وقد لا يكون لها مثل هذا الطابع.

ولما كان الأمر يتعلق لدى قصائد الشاعر المصدرة بأبيات صيغية بقصائد منظومة أقل أهمية أو عناية، فإن الحقيقة أن الشاعر الذي أثبت في قصائد عدة ورود مطالع غير صيغية على ذهنه يعود في قصائد أخرى إلى مطالع صيغية، ليبين أن التشكيل الصيغي من حيث المبدأ لم يُحسّ به على أنه الأسوأ أكثر مما ليس صيغيا.

إذا ما حكم نقاد محدثون بشيء آخر،

فإنهم على ما يبدو يطبقون معايير أخرى مما هي عند جمهور الشعر العربي القديم. وإن اعتقاد الباحث بجواز فعل هذا، وبأنه قلما تمت محاولة جدية لتقصي المعايير النقدية السائدة لدى الجمهور في عصر الشعراء الجاهليين والإسلاميين، يقوم على سوء الفهم الممتد (ليس في دائرة الاستغراب فقط) بأن النوعيات الجمالية لأي نص شبه ملازمة، وبناء على ذلك يمكن تحدّث لكل الأوقات أيضا. وإذا كان الشعر العربي القديم «فنا حقيقيا»، فإنه يتوجب عليه. كما يعتقد المرء. أن تكون له قيمة خالدة كما لكل فن حقيقي، وبهذا أيضا يمكن أن يُقدّر بالمقاييس الحالية، وإن فشلت لدى ذلك فإن هذا يتوجب أن يقع على نوعية هذا الشعر وليس على المعايير.

ولكن تقوم طريقة التفكير هذه على خطأ، «بحيث تنبعث من فهم التواصل الوجودي الذي يعزى إلى إدراك قاعدة التواصل ومعناها وشكلها ونظامها... الخ، وبهذا تُترك الحقيقة الفرضية المعرفية الأساسية دون اعتبار، بحيث إن الأمر يتعلق بالنوعيات ذات العلاقات (المعروفة والمحققة) دائما. «ت» لها معنى للمستمع «ر» في حالة «س»... الخ». وتؤدي الحقيقة الأخرى - وهي أن المستمعين لم يدركوا هذه الحالة الفرضية المعرفية الأساسية، أو لم يدركوها دائما - إلى أن المستمعين ينظرون - وهو ما يلاحظونه على قاعدة التواصل - على أنه خصلة قاعدة التواصل، والواقع أنه دائما في تعلق بنظام الفرضي، وفي محيط كل حالة تواصل» (6).

إن إهمال عملية التواصل التي يحصل أحد الأعمال الفنية في محيطها على أهمية أو لا تستتبع أسئلة باطنية مقررة بما فيها

ولذلك نعود مرة أخرى إلى البيتين الأول والثاني في شواهدنا، وكان واحد منهما ذا طابع «صيغي» أما الآخر فلم يكن. إن المرء لا ينظر إلى هذه الخبيصة الأكثر أهمية لهذين البيتين. كما رأينا. في البيت المعني مطلقاً، فالصيغية فيه أو عدمها تصبحان بالتالي جلية، فيما إذا استعان الباحث بأبيات أخرى بهدف المقارنة. وهذا لا يسري علينا فقط، وإنما توجب سريانه على المستمعين المعاصرين له بالمثل.

إن نتيجة البحث. أبيات صيغية غزيرة (تتطابق كلمات قليلة منها تطابقاً حرفياً، ولا تتطابق في باقي كلماتها) إلى جانب أبيات ليست صيغية. تسفر بالتالي عن معنى، إذا استطاع ناظم أحد الأبيات الشعرية مثل البيت (الأول) أن يبدأ، بحيث إن المتلقي يعرف كذلك أبياتاً عدة من مثل البيت (الثالث) حتى (السابع عشر)، ولذلك يتعرف من جديد على صيغة (الديار) مرة، ومرة أخرى يلاحظ أن ناظم البيت (الأول) يجد بعد هذه الكلمات مواصلة أخرى عما هي البقية، بينما يتوجب على ناظم بيت شعري على شاكلة البيت (الثاني) أن ينطلق، بحيث إن مستمعيه يعرفون عدة أبيات كالبيت (الثالث) حتى (السابع عشر)، لأنه لا يستطيع أن يوفر جهداً بإيجاد صياغة جديدة. نعم إن أحداً لم يلاحظ.

هذه الظاهرة، أي أن يكون نص أدبي أو جزء منه مفهوماً فهماً صحيحاً، وهذا يعني أن يكون في خواصه قابلاً للفهم، إذا لم ينظر الباحث إليه منعزلاً، وإنما بالنظر إلى خلفية نصوص أخرى، تسمى التناس، وتتناول المفهوم هنا في معناه الضيق (8)، ونريد أن يسري الأمر على العلاقات بين النصوص الأدبية على أنها تناس، ويتحقق هذا أيضاً «إذا لم يكن الكاتب لدى

الأسئلة المطروحة عليها، ويؤدي هذا الإهمال في الوقت نفسه إلى إهمال كلي لدور المتلقي دون أن يقدم عمل فني «فالأعمال الفنية هي تلك التي تستند على قواعد التواصل» (7).

وتواجه مؤرخ الأدب مهمة لا تكمن في تنقية القيمة الوهمية الخالدة للنصوص، وإنما إضاءة الشروط والسياق والكائن وتطور كل عملية اتصال، تلك التي تؤدي إلى نشوء النصوص ومكنت من استقبالها على أنها عمل فني، وكانت مسؤولة عن ذبوعها. وحسب هذه المقدمات فإنه لا توجه أسئلة عن جمال القصيدة ونبوغ الشاعر، وما يمكن أن يقوله لنا، وإنما هي التوقعات التي ينتظرها المستمعون عند سماعهم قصيدة ما؟ ومن خلال أي وسيلة يحاول المبدع أن ينصف هذه التوقعات؟ ولأنه لدى طرح أسئلة من هذا النوع لا يمكن أن تؤخذ المعايير الجاهزة في البحث والمقاييس المسبقة، وإنما يجب أن تصنع من خلال المادة فإن الجهد سيكون كبيراً، ولكن النتائج ستكون ذات دلالة كبيرة وتأثير عظيم.

ويُحال الباحث في حالة الشعر العربي القديم إلى النصوص الأدبية لأن آراء المستمعين وملاحظاتهم تعود إلى العصر العباسي.

وبناء على وثائق الأدب الموجودة يجب بالتالي أن يتم البحث بحثاً تجريبياً، باستخدام صيغ الاستفهام حول التوقعات، مثل أين ومتى؟ ويطرح السؤال في جانب المبدعين عن طبيعة الصياغة هنا وهناك، ولماذا لم تتم الصياغة بأسلوب آخر؟

ويمكننا فهم ظاهرة «الصيغة» فهما دقيقاً بالاعتماد على هذا الأساس النظري،



تلعب أشكال أخرى من التناص دورا يجب أن تعرض عرضا قصيرا لكي تميز من الصيغة، وتحتوي مجموعة شواهدنا على البيتين التاليين من أبيات مطالع القصائد، وهما:

#### 18- إِنَّ الْخَلِيطَ أَجَدَ الْبَيْنِ فَاَنْفَرَقَا

وَعَلَّقَ الْقَلْبُ مِنْ أَسْمَاءَ مَا عَلَقَا

(زهير بن أبي سلمى)

#### 19- إِنْ الْخَلِيطَ أَجْدُوا الْبَيْنَ فَاَنْفَرَقُوا

وَذَاكَ مِنْهُمْ عَلَى ذِي حَاجَةٍ خُرُقٌ

(الحطيئة)

إن الشرطين الأولين في هذين البيتين (18) و (19)، وكلاهما من بحر البسيط متطابقان حتى في الدوي (وهذه حالة أقرب ما تكون فريدة من نوعها)، ولكن الشرطين الآخرين منهما لا يظهران أية كلمة مشتركة. فالعلاقة بين البيتين واضحة للغاية من جهة، ولكنها من جهة أخرى فريدة من نوعها ودقيقة في الوقت نفسه، بحيث إن المرء يستطيع أن يستبعد أخذًا غير مقصود لصياغة زهير من قبل راويه الحطيئة، أو انتحال الأخير مع يقين لا يستهان به.

ولأنه لا يوجد بيت آخر يظهر مثل هذا الشبه القياسي على وجه التقريب، فإنه يتوجب على كل مستمع للبيت (19) أن يفكر بالبيت (18)، إذا كان هذا البيت معروفا له.

ولأنه يجوز للباحث أن يفترض أن معظم مستمعي الحطيئة المعاصرين يلمون بشعر زهير بن أبي سلمى (لذلك لا يستطيع الحطيئة انتحال زهير)، فإنه توجب بالتالي على الحطيئة أيضا أن يكون قد أراد من مستمعيه أن يتذكروا بيت زهير. ويسمى هذا النوع من التناص اقتباسا. وبناء على ذلك نقول

كتابة نصه على وعي باستعمال نصوص أخرى فقط، وإنما يتوقع من المتلقي بأنه قصد هذه العلاقة بين نصه ونصوص أخرى بوصفها من الكاتب، وهو مدرك أنها مهمة لفهم نصه» (9).

وبناء على المقدمة المشروحة في المقطع الأخير التي تتضمن أن الأدب يشتمل على نتيجة أحد أحداث التفاهم، فإننا نستطيع أن نقرر الآتي: تتوفر ظاهرة التناص في نص أدبي، إن كان هذا النص كاملا أو جزء منه قد استقبل من أحد المتلقين في معنى المؤلف بشكل مناسب، وإن أقام المتلقي لدى حدث استقباله علاقة بنص آخر، أو بنصوص أخرى أو بجزء من هذه النصوص.

ويدل «التناص» في هذا المعنى على أن أحد المتلقين يستطيع أن يفهم أحد النصوص الأدبية، أو قسما منه (كالفصل أو الجملة أو البيت) فهما «صحيحا» فقط، إذا ما عرفت أن النص أو جزءا منه على علاقة بأحد النصوص الأخرى أو بجزء منها. والبقصود «بالصحيح»، أي في ذهن المؤلف.

ويتوجب على المؤلف أن يكون قد أراد أن المتلقي سيتذكر ذلك النص الآخر، أو جزءا منه إذا ما سمع النص الجديد أو قرأه. وبالتالي ينجز المؤلف حدث الإحالة من خلال الأخذ بعناصر أحد النصوص الأخرى، مثلا من خلال «الرموز».

إنه يحيل قراءه ومستمعيه إلى نص أو عدة نصوص أو أجزاء من النصوص، بحيث إن المستمع لو تناسى أو غفل عن هذه الإحالة، أو لم يستطع أن يحسن التفسير فإن اتصالا أدبيا خاليا من الاضطرابات لا يتحقق (10).

وتعد الصيغة المتعارف عليها نوعا من التناص. وفي مطالع القصائد العربية

تبدأ بصيغة «تَعَنَّك»، وبالتالي يتوجب على مستمع البيت (20) أو (21) أن يفكر بالضرورة بكل من الصياغة الأخرى، إن كان يعرفها. إضافة إلى ذلك وضع بشر بن أبي خازم ما عدا اقتباس الفعل الذي صدر به الشاهدان تجنيسا فيهما، بحيث إن البيتين يرتبطان إلى جانب الاقتباس برمز أيضا، يجب أن ينشأ ليس في الأخذ بكلمات محددة. ويدل الشاعر بشر على مهارة لا يستهان بها عندما استخدم جذرين مختلفين للتجنيس (التصرير) في كل بيت، وعندما نظم كل بيت في بحر عروضي مختلف عن الآخر (الطويل والوافر)، ويفترض أنه كان حريصا على أن يلاحظ المستمعون هذا أيضا، وهذا ما يؤكد لنا أن اقتباسا ذاتيا متوفر هنا.

وسيكون الحكم على هذا أصعب مما هو على الاقتباس، لأنه يمكن أن توجد أسباب عدة، وهنا يطرح السؤال الآتي: لماذا استخدم المؤلف صياغته الخاصة أكثر من مرة، ويقال هنا لأنه لم يخطر بباله في المرة الثانية أفضل من هذه الصياغة، أو لأنه يستخدم هذه الصياغة التي وفق فيها من قبل مرة أخرى أمام الجمهور الذي يفترض المؤلف أنه لا يعرف أسلوب الاستخدام الأول بعد.

وفي مثل هذه الأحوال التي لا يتوفر فيها تناص في المعنى المحدد سابقا لنقصان طبيعة إحالة الأخذ، ينبغي على الباحث أن يتحدث عن الأخذ حديثا حياديا، وليس عن اقتباس ذاتي (13).

إن الشاعر الذي يضع في نتاجه اقتباسه يريد من المتلقي أن يقيم علاقة بذلك النص الذي استعير الاقتباس منه. ومن خلال اقتباسه يحيل المتلقي إلى نص نادر محدد، يستطيع أن يجعل مؤلفه وخليفته وخاصة المستمعين في حالة

محددتين: الاقتباس هو جزئية نصية، ويرمز له بالحرف B من نص آخر، ويرمز له بالحرف T، الذي يأخذه المؤلف (أ) من نص آخر (1) جزئيا كما هو، بقصد إحالة المستمعين والمتلقين للنص T إلى النص (1) T.

ويرد هذا النوع 20 مرة في مجموعة شواهدنا، بحيث إن بيتين يتطابقان في كلمتين على الأقل. ولكن أن يتعلق الأمر في مثل هذا النوع باقتباس حقيقي، فإنه يمكن إثباته، إذا ما استطاع المرء أن يستبعد أن تكون المطابقة مصادفة (ويجوز أن يكون هذا الحال لدى بيتين يبدآن بعبارة ألم تر أن«)، أو لم تكن مقصودة لأسباب أخرى. ومن المعقول أن يكون عرض أحد الاقتباسات بعد ذلك إذا ما تم التناسب والتغيير بمهارة كالحال المقتبس سابقا، ولكن يمكن التدليل على ذلك تدليلا كاملا، إذا استطاع الباحث أن يظهر قيام علاقة واضحة ليس بين بيتين فقط، وإنما بين قصيدتين عامة (12) وهذا ما يمكن البت فيه بتأ صحيحا بعد دراسات معمقة لكل حالة خاصة.

ويشكل الاقتباس الذاتي إحدى الحالات الخاصة للاقتباس الذي يتوفر عندما ينتمي النص والنصوص الأخرى إلى المؤلف نفسه، كالشاهدين التاليين لبشر بن أبي خازم، حيث يقول:

20- تَعَنَّكَ نَصْبٌ مِنْ أُمَيْمَةٍ مُنْصَبٌ  
كَذِي الشَّوْقِ لِمَا يَسْلُهُ وَسَيَذْهَبُ  
ويقول:

21- تَعَنَّكَ الْقَلْبَ مِنْ سَلَمَى عَنَاءُ  
فَمَا لِلْقَلْبِ مُذْ بَانَاوَا شَفَاءُ  
فالبيتان فريدان من نوعهما تماما في مجموعة شواهدنا، ولا يخصان بالتالي أي صيغة مماثلة، كما لم ترو أبيات أخرى

ومقابل الحالات الأولى كلها، حيث وُجِّهت الإحالة التناصية إلى نص مقصود محدد تماما، وبالتالي نستطيع أن نتحدث هنا عن تناص مقصود موجه (لنص محدد)، فإننا نريد أن نسمي هذه الحالة بالتناص غير المقصود (بنص محدد) (15). لأنه أظهر أنه من المعقول أن يطلق على كل شكل من أشكال التناص - كما هو متوفر في الأبيات بين الأول والثالث حتى السابع عشر - مفهوم الصيغة، فإنه يمكننا أن نحدد قائلين:

«الصيغة هي مجموعة من أجزاء النص المتشابهة بعضها ببعض، وهذه الأجزاء يستعملها مؤلفون عدة في نصوص أدبية مختلفة، لإحالة المتلقين كل مرة إلى أجزاء النص الأخرى». أما الصيغي - نستطيع الآن استعمال الكلمة بلا علامات التخصيص - فهو يتمثل في بيت أو شطر إذا ما تضمن صيغة حسب التحديد السابق. وبالنسبة يمكن أن ترد أحوال من التناص المقصود وغير المقصود في الوقت نفسه أيضا، إذا ما بدأت قصيدة بصيغة، ولكن مطلع القصيدة إلى جانب العنصر الصيغي يشير إلى وحدات مشتركة أخرى مع مطلع قصيدة أخرى تستخدم الصيغة نفسها. ومن ناحية أخرى تكون هذه الوحدات معا في هاتين القصيدتين فقط. ولكن في مثل هذه الحال سيلحق الشاعر اقتباسات أخرى ورموزا ببداية كل قصيدة من شعره ليوضح قصده توضيحا كافيا (16).

وللجواب عن السؤال عن معنى الصيغة وهدفها الآن فإنه يقال إذا كان - لأخذ نتيجة متأخرة سلفا - ثلث مطالع القصائد في الشعر العربي القديم تبدأ بداية صيغية فإنه يجب أن يكون عند المتلقين السابقين نوع من التدقيق الجمالي

مثالية، وهذا يعني إذا استطاع أن ينصف مراد المؤلفين. وإن كان في قدرة المتلقي أو المستمع هذا، فإنه يستطيع أن يفهم أيضا لماذا يريد المؤلف أن يفكر المرء بذلك النص مباشرة، ويقال هنا تقريبا، لأنه يريد أن يظهر كيف يزود صياغة بداية النص بصياغة أصلية بليغة لتحقيق أهدافه، أو لأنه يريد أن يقف في الموروث الشعري إلى جانب هذا الشاعر المقتبس، أو لأنه يريد أن يظهر نديته أو تفوقه، أو لأنه يريد أن يصدق أو يدحض قول كل نص آخر، أو لأنه يريد أن يقيم علاقة بين عنوان نصه مع عنوان بداية النص وما إلى ذلك (14). ولكن شاعر البيت الأول لا يمكن أن يكون قد قصد مثل هذا الشيء، لأنه ليس هناك نص واحد فقط، وإنما أكثر من عشرات النصوص المبدوءة ببيت يشبه مطالعه (بداية قصيدته).

إن متلقي البيت الأول لا يمكن أن يفكر بكل نصوص المجموعة من البيت الثالث إلى البيت السابع عشر التي كانت موجودة في زمنه على الإطلاق، وبالتأكيد لا تقوم علاقة أخرى بين أكثرها وبين النص الذي ينتمي البيت الأول إليه، ما عدا أنها كلها تبدأ بالكلمات نفسها، ومع ذلك يجب على متلقي البيت الأول أن يكون قد تذكر لدى سماع هذا الفعل صيغا كالشواهد في البيت الثالث حتى السابع عشر، وإذا ما انطلقنا من ذلك، وهو ما سيظهر لاحقا، بأن الشاعر أراد أن يفكر مستمعوه بهذه الصياغات، فإنه تتوفر هنا بالمثل حالة من التناص. ولكن يكون الفرق مقارنة بأنواع أخرى من التناص، تقريبا بالاعتباس، بأن المؤلف لا يريد إقامة علاقة بنص مفرد خاص، وإنما بمجموعة من الصيغ التي تخص نصوصا مختلفة، وإلا فنصه لا يظهر علاقات أخرى بها.



الأماكن أيضا. ففي الشواهد من البيت الحادي عشر حتى البيت الخامس عشر يوضع فعل بين ذلك، وبالتالي فإن جزء أسماء الأماكن يضاف كاسم موصول في بداية البيت. وألا يكون انتقاء الأفعال المناسبة من الناحية الدلالية والعروضية على جانب كبير فإن التكرار يفسر هذا من تلقاء نفسه. ولكن في البيت الحادي عشر يُحقق تأثير مفاجئ جميل، بأنه من خلال (ب) يدخل السبب في عدم معرفة المساكن بدلا من اسم المكان، دون أن يتغير شيء في تركيب الجملة النحوي.

إذا نظر المرء في الشواهد المدروسة حتى الآن فإنه يستطيع أن يسجل الصيغة بهذا الشكل أيضا:

لمن الديار .... (ب) .... (اسم مكان) / وهذا يعني أنه بين كلمات المقدمة المتشابهة دائما بين كل اسم مكان متجدد متقلب في نهاية الشطر يدخل جزء متغير، حيث يظهر فيه حرف الجر «ب» في البداية أو النهاية بشكل حتمي.

وأغلب الظن أنه من الناحية التعبيرية يتم الإحساس بكسر غريب لتوقعات المتلقين، عندما حطم أحد الشعراء النموذج أعلاه لأول مرة، وأضاف تشبيهها في كلمات البداية مباشرة، هذا التشبيه الذي كان يأخذ مكانه في الشطر الثاني عادة. ففي الشاهد السابع عشر حدث هذا لجعل الصيغة مع حركة القافية «ا» متوافقة، دون وجوب أن يتنازل عن التصريح (وهذا عدا ذلك غير ممكن)، ولكن الشاهد السادس عشر يظهر أن الأمنية يجب أن يكون لها مركز الصدارة، من خلال تعديل داخل الصيغة للوصول إلى تأثير تعبيري.

وأخيرا تتجلى أمام خلفية الصيغة أصالة البيت العاشر في مجموعة شواهدنا: فبعد «لمن الديار» يلي فعل

أو شيء كهذا، ولتحديد أي نوع يمكن أن يكون هذا، فإنه ينبغي أن تشير نظرة جديدة إلى الأبيات المقتبسة فيما بعد، والتي تبدأ بـ «لمن الديار».

ويبدو أن الشعراء لم تكن عندهم إمكانيات عدة لمتابعة مطالع القصائد على صيغة لمن الديار. ويرد موضوعان في واقع الأمر فقط، هما التشخيص الجغرافي للحالة، من خلال ذكر أسماء الأماكن، ووصف قصير لمظهر المساكن المذكورة، وغالبا من خلال التشبيه. وهذا بالتأكيد ليس كثيرا، ولكن يجب على الباحث أن يقر أنه قلما يوجد موضوع آخر يُلحق إلحاقا معقولا هنا، ولا سيما أن الشاعر يجب أن يصل من خلال عدد محدد من المقاطع لدى القافية، وأن يصل إلى وقف نحوي في الوقت نفسه لدى ذلك. ولكن مع النظر إلى هذه القيود فإن تنوع استمرار صيغة «لمن الديار» ملحوظ. ذلك أن حوالي نصف الأبيات تضيف من خلال حرف الجر «ب» أسماء الأماكن مباشرة، ويبدو أنها تسعى من جديد إلى نوع العبارة، إذ أن كلمة جانب (انظر البيتين 5 و6) تتكرر فقط. ونجد في الموضع المشابه بدلا من ذلك مرة واحدة لكل من الكلمات: برقة وروضة وقنة وهضب أو أسماء أماكن مختلفة (انظر البيت الرابع والثامن). ولأنه في كل الأحوال يقف في نهاية الشطر الأول اسم مكان يظهر القافية الأخيرة فإن أربع مقاطع كاملة تبقى بين الصيغة والقافية، تلك المقاطع التي لا يستطيع أن يكملها دون أخذ النظر بالعلاقات الجغرافية المبينة في الأماكن المذكورة، وهذا أقرب ما يظهر اتساع الأنواع في الأبيات الثمانية هذه بشكل مذهل.

وقد جُرِّبَت إمكانية أخرى لإكمال المقاطع الأربعة بين «لمن الديار» وأسماء

يفتتح جملة صلاة. كان يتوجب على المستمع أن يتوقع استمرارا مع (ب- اسم مكان)، ولكن لا شيء كهذا، فيما يتبع مقارنة. وهذا يعني أنه يبدو وكأن مقارنة تلي لأن توقعات المستمعين المضللة للمرة الأولى لم توجه الوجهة السليمة للمرة الثانية. وفي الواقع لا يتبع تشبيه مألوف بنقوش الكتابة (الأبيات 5، 13، 17) وتسميات قطع الملابس (البيت 30)، والوشوم (البيت 33)، وإنما التحديد فقط، فالمساكن تبدو وكأنها ليست مساكن. ويعد تركيب الشاعر لمثل هذه المحسنات الصوتية والصرفية - الديار البارزة خاصة من خلال الصيغية تصبح في الوقت نفسه كلمة القافية - تأثيرا إضافيا. وبالنظر إلى أدوات النار في الغزوات فإنه مغفر أن بيت المطلع هذا هو البيت الوحيد من 16 بيتا الذي لا يظهر التصريع.

إن صيغة «لن الديار» تناسب بحر الكامل فقط، وهي الصيغة الأكثر أهمية أيضا، ولكن من خلال تعديلات صغيرة يستطيع الباحث أن ينظمها في بحر آخر، وكان هذا مفاجئا للمستمعين بالتأكيد أن يقابلوا صيغة معروفة عندهم في صورة متغيرة في بحر عروضي لم تكن موجودة فيه في الأصل. إن تغييرات صيغتنا «لن الديار» لها شواهد (17) في كل بحور الشعر العربي القديم السائرة، وبعض البحور الأقل رواجاً، وقد استقرت استقرارا تاما في بحري الطويل والوافر، وحتى في بحر الخفيف، وهذه نماذج منها:

### الطويل:

22- لَمَنْ طَلَّلُ أَبْصَرْتُهُ فَشَجَانِي  
كَخَطِّ زَبُورٍ فِي عَسِيْبٍ يَمَانٍ  
(امرؤ القيس)

23- لَمَنْ طَلَّلُ بِالْعَمَقِ أَصْبَحَ دَارِسًا  
تَبَدَّلَ أَرَامًا وَعَيْنًا كَوَانِسًا  
(عمرو بن معدي كرب)

24- لَمَنْ طَلَّلُ عَافَ وَرَسْمُ مَنَازِلَ  
عَقَّتْ بَعْدَ عَهْدِ الْعَاهِدِينَ رِيَاضُهَا  
(الشمخ بن ضرار)

25- لَمَنْ طَلَّلُ لَمْ يَعْفُ مِنْهُ الْمَذَانِبُ  
فَجَنَّبَا حَبِرَ قَدْ تَعَفَّى قَوَاهِبُ  
(عبيد بن الأبرص)

26- لَمَنْ طَلَّلُ مَثَلُ الْكِتَابِ الْمُتَمَقِّ  
خَلَا عَهْدُهُ بَيْنَ الصُّلَيْبِ فَمُطَرِّقُ  
(سلامة بن جندل)

27- لَمَنْ دُمْنَةُ أَقْوَتْ بِحَرَّةٍ ضَرْعُدُ  
تَلَوَّحَ كَعُنْوَانِ الْكِتَابِ الْمُجَدَّدِ  
(عبيد بن الأبرص)

28- لَمَنْ دَمَنْ كَأَنَّهُنَّ صَحَائِفُ  
قَفَارٌ خَلَا مِنْهَا الْكَثِيبُ فَوَاحِفُ  
(ثعلبة بن عمرو العبدى)

29- لَمَنْ مَنَزَلُ عَافَ كَانَ رَسُومُهُ  
خَبَا عَيْدِلٍ رَيْطُ سَابِرِي مُرْسَمٍ  
(حسان بن ثابت)

### الوافر:

30- لَمَنْ طَلَّلُ بَتَّيْمَاتُ فَجُبْدُ  
كَأَنَّ عِرَاصَهُ تَوْشِيمَ بُرْدٍ  
(عمرو بن معدي كرب)

31- لَمَنْ طَلَّلُ بَذَاتِ الْخَمْسِ أَمْسَى  
عَفَا بَيْنَ الْعَقِيقِ قَبْطُنُ ضَرْسِ  
(دريد بن الصمة)

32- لَمَنْ طَلَّلُ بَرَامَةَ لَا يَرِيْمُ  
عَفَا وَخَلَالَهُ حُقْبٌ قَدِيمُ  
(زهير بن أبي سلمى)

33- لَمَنْ طَلَّلُ بَذِي خَيْمٍ قَدِيمُ  
يَلُوحُ كَأَنَّ بَاقِيَهُ وَشُومُ  
(طفيل الغنوي)

34- مَنْ طَلَّ تَضَمَّنَهُ نُتَال

فَسَرْحَةٌ فَالْمَرَأَةُ فَالْخِيَالُ  
(لبيد بن ربيعة)

35- مَنْ طَلَّ كَعَنَوَانِ الْكِتَابِ

بِبَطْنِ لَوَاقٍ أَوْ بَطْنِ الدُّهَابِ  
(أبو دؤاد الإيادي)

36- مَنْ لَيْلٌ بَذِي حَبْسٍ طَوِيلُ

عَظِيمٌ شَفَّهَ حَزَنٌ دَخِيلُ  
(عدي بن زيد)

البسيط:

37- مَنْ جَمَالَ قُبَيْلَ الصُّبْحِ مَرْمُومَةٌ

مُيَمَّمَاتٌ بِلَادًا غَيْرَ مَعْلُومَةٍ  
(عبيد بن الأبرص)

المتقارب:

38- مَنْ طَلَّ دَاثِرُ أَيْهَ

تَقَادَمَ فِي سَالِفِ الْأَخْرُسِ  
(أمرؤ قيس)

الخفيف:

39- مَنْ الدَّارُ أَقْفَرَتْ بِالْحَبَابِ

غَيْرُ نُؤْيٍ وَدُمْلَةٍ كَالْكِتَابِ  
(عبيد بن الأبرص)

40- مَنْ الدَّارُ أَقْفَرَتْ بِبُؤَاطٍ

غَيْرِ سَفْعٍ رَوَاكِدٍ كَالْعَطَاطِ  
(حسان بن ثابت)

41- مَنْ الدَّارُ أَوْحَشَتْ بِمُعَانٍ

بَيْنَ أَعْلَى الْيَرْمُوكِ فَالْحَمَانِ  
(حسان بن ثابت)

42- مَنْ الدَّارُ وَالرُّسُومُ الْعَوَافِي

بَيْنَ سَلْعٍ وَأَبْرِقِ الْعَرَافِ  
(حسان بن ثابت)

43- مَنْ الظُّعْنُ بِالضُّحَى طَافِيَاتٍ

شَبَّهَهَا الدَّوْمُ أَوْ خَلَايَا سَفِينٍ  
(المرقس الأكبر)

44- لِمَنِ الظُّعْنُ كَالْبَسَاتِينِ فِي الصُّبِّ

ح تَرَى نَبْثَهَا أَثِيثًا نُضِيرَا  
(عدي بن زيد)

الرمل:

45- لِمَنِ الدَّارُ تَعَفَّتْ بِخَيْمٍ

أَصْبَحَتْ غَيْرَهَا طُولُ الْقَدَمِ  
(عدي بن زيد العبَّادي)

46- لِمَنِ الدَّارُ كَأَنْضَاءِ الْخَلِّ

عَهْدُهَا مِنْ حَقِّبِ الْعَيْشِ الْأَوَّلِ  
(النابعة الجعدي)

إنه ليس تسليّة للقارئ أن يتأمل  
شخصيا العلاقات المضمونية والصيغية  
الغزيرة بين كل هذه الأبيات، ولا سيما أن  
المراء سيضع نفسه بذلك في حالة أحد  
المتلقين المعاصرين، ويشار هنا إلى أشياء  
قليلة بالذات.

وفيما يتعلق بالتغييرات الأسلوبية  
المميزة لإحدى الصيغ فهذا يخص - على ما  
يبدو - نظمه في بحر آخر (18).

ولكن هذا ينحصر غالبا إذا ما توجب  
تبديل الصياغة مثل (لمن الديار - لمن الدار،  
أو لمن طلل). ويظهر ورود هذه الصيغ من  
جديد في بحور مختلفة أيضا أن الصياغة  
نفسها أكثر أهمية من البحر العروضي،  
وهذا يعني أن المستمع شارك بصياغة  
محددة مع بحور محددة بوصفها  
تتناسب معها فقط. ولكن إن تناسبت في  
بحور عدة فإن البحر العروضي لا دور له  
في جزء الصيغة، ولذلك فإن أغلب الصيغ  
لا ترد في بحر واحد فقط، حيث تكون  
بحور الطويل والوافر والمتقارب  
مجموعة، كما يكون بحرا البسيط والكامل  
مجموعة أخرى. إن معظم صيغ شواهدنا  
منظومة، بحيث إنها تتناسب في كل بحر  
إحدى هاتين المجموعتين. إن التأثير



الأسلوب المميز من خلال الانتقال إلى بحر آخر يكمن في البيت السابع والثلاثين الذي لا يعد الشاهد الوحيد في بحر البسيط، حيث لا تبدل كلمة الصيغة من خلال أخرى، وإنما الموضوع بأكمله: فبدلاً من موضوع (المسكن) يظهر موضوع (صباح الفراق).

(وعلى هذا النحو أيضاً البيتان 43-44). وغالباً ما تجري محاولات من خلال عمل تبديل للوصول إلى تأثير أسلوب، ولكن داخل بحر عروضي أو مجموعة من البحور، ومثل هذا بالنسبة إلى المستمع أكثر سهولة للتعرف عليه.

ومن ذلك تبديل كلمة طلل بدمنة / دمن أو منزل في الأبيات 27-29، أو البيت 36، حيث لم يتم تبديل طلل من خلال ليل فقط، وإنما بدل الموضوع كله، والحق أنه أكثر تطرفاً مما في الحالات السابقة، ولكن مقابل ذلك أخذ الشكل الأصلي المعروف في بحر الكامل في الأعلى في البيت 36 بأسره.

ويمكن تتبع أثر كبير من العلاقات بين هذه الأبيات كلها أكثر مما فصل هنا، ولكن هذه العلاقات كلها تدعو إلى تصوير استجابات تخمينية معروفة أو خيالات أمل توقعات المستمعين، التي تهدف إلى إحداث تأثير أسلوب، إن نتيجة بحث «التنوع في الوحدة» هذه لا تترك مجالاً للتفسير بشكل معقول، وهل مثل هذه الصيغة علامة مميزة للأدب الشفوي؟، أو بشكل بسيط تام هي عبارات تقليدية أراد الشعراء من خلالها ادخار التفكير.

فإن كان الأمر على هذا النحو فإن الأبيات كلها يشابه بعضها بعضاً تشابهاً كثيراً أم قليلاً. غير أن الأمر على عكس ذلك. وإذا ما استعمل الشعراء صيغة أيضاً، فإنهم يريدون أن يكونوا

أصلاء، بأن يبنوا هذه الصيغ، إما محوَّرة، وإما في أبيات تختلف بقيتها غير الصيغية عن كل الأبيات الأخرى المشهورة عندهم، التي تستعمل الصيغة كذلك، الأمر الذي استطاعوا به إثبات حذقهم ومهارتهم الأسلوبية. لقد ابتهج المستمعون أخيراً بين إعادة اكتشاف المعروف والدهشة بالجديد، وهكذا توجب على الشاعر من ناحية أن يبيقي العناصر الأساسية للصيغة ليَجعل خيوط صياغته الخاصة مقابل الأخرى واضحة للمستمع، ولكن في الوقت نفسه يبدل الصياغة الموجودة بتبدلاً قوياً، بحيث إن المستمعين استطاعوا النظر إلى صياغته على أنها جديدة. لقد كان اجتهد الشعراء وسعيهم أن ينظموا أبياتاً مكنَّت مستمعها أن يقيموا عناصر شائعة بين العناصر الصيغية من ناحية والجديد في كل بيت، وقد استطاعوا بفضلها أن يشعروا بلذة جمالية. وبالتالي نشأت أن صيغ الشعر العربي القديم محسوبة تقوم على التناسل، وقد وضعت من قبل الشعراء بشكل مقصود وتخميني، وغالباً بمهارة فائقة، وأخضعت لتشكيل أسلوب.

لا شيء يظهر هذا أوضح من الحقيقة أن الكل الذي عُبر عنه في الشعر العربي القديم بالصيغ في أي وقت كان، قيل عنه في غير هذا المكان إنه ليس صيغياً. ومن البديهي أن يسري مفعول هذا على أبيات مطالع القصائد أيضاً.

وإذا ما وُظف المرء كل المعايير الصارمة، وعدَّ أبيات مطالع القصائد بوصفها غير صيغية، تلك المطالع التي لا تظهر وحدة متشابهة مع أي من أبيات المجموعة التي يبلغ عددها 627 بيتاً، هذه الوحدة التي تتجاوز (19) أداة المطالع أو ما

شابهها، وبالتالي كل الاقتباسات تبعد المطابقات التي تحدث مصادفة.

وحتى في تلك الحالة هنا 216 بيتا مدونة، أي أكثر من الثلث. وهناك نسبة مشابهة من أبيات مطالع القصائد تستعمل إن كثيرا أو قليلا إحدى الصيغ استعمالا واضحا.

أما الباقي فهي أبيات مع اقتباسات تقوم على مطابقات مصادفة أو حالات غير واضحة (21). وإن أدى النقص بالرواية إلى بعض الخلل أيضا فإن المرء يستطيع اثبات أن أبيات مطالع القصائد الصيغية وغير الصيغية كانت ذات أهمية كبرى على حد سواء، وأن الشاعر أو الشعراء نظموا قبل كل شيء، أبياتا سواء أكانت صيغية أم غير صيغية، وأن أبيات مطالع القصائد من النوعين يمكن أن توجد لدى كل الأجيال المثلة هنا كذلك، وأنه لم تقف الأهمية ولا الشهرة الباقية للقصيدة في ارتباط ظاهر مع صيغة مطالعها أو غير صيغيتها. ونقرأ في النهاية مجموعة من أبيات المطالع غير الصيغية المنظومة على بحر الكامل:

47- أَجْبِيرَ هَلْ لَأَسِيرَكُم مِّنْ فَادِي

أَمْ هَلْ لِّطَالِبٍ شَقَّةٌ مِّنْ زَادِ  
(الأعشى الكبير)

48- أَرَحَلْتَ مَنْ سَلَمَى بَغَيْرِ مَتَاعٍ

قَبْلَ الْعَطَاسِ وَرَعْنَهَا بَوْدَاعِ  
(المسيب بن علس)

49- أَطْلَالَ مَيَّةً بِالنَّلَاعِ فَمُنْثَبٍ

أَضَحَتْ خَلَاءً كَاطْرَادِ الْمُدْهَبِ  
(بشر بن أبي خازم)

50- أَمَسَتْ سُمَيَّةٌ صَرَمَتْ حَبْلِي

وَنَأَتْ وَخَالَفَ شَكْلُهَا شَكْلِي  
(الحادرة)

51- إِنَّ الْحَوَادِثَ قَدْ يَجِيءُ بِهَا الْعُدُّ

وَالصُّبْحُ وَالْإِمْسَاءُ مِنْهَا مَوْعِدُ  
(عبيد بن الأبرص)

52- دَرَسَ الْمَنَّا بُمَتَالِعٍ فُكَّانٍ

وَتَقَادَمَتْ بِالْحُبْسِ فَالَسُّو بَانَ  
(لبيد بن ربيعة)

53- ذَكَرَ الرَّبَابَ وَذَكَرَهَا سَقْمُ

قَصَبًا وَلَيْسَ لِمَنْ صَبَا حَلْمُ  
(المخبل السعدي)

54- صَدَعَ الظُّعَانُ قَبْلَهُ الْمُشْتَاقَا

بَحْرِيْزَ رَامَةٍ إِذْ أَرْدَنَ فِرَاقَا  
(الشمخ بن ضرار)

55- مَا قُلْتُ هَيَّجَ عَيْنَهُ لِبَكَائِهَا

مَحْسُورَةٌ بَاتَتْ عَلَى إِعْقَائِهَا  
(المرقس الأكبر)

56- هَجَرَتْ غُضُوبٌ وَحُبٌّ مِّنْ يَنْجَبٍ

وَعَدَتْ غَوَادٍ دُونَ وَلِيِّكَ نَشَعِبُ  
(ساعدة بن جؤية)

57- هَلْ غَادَرَ الشُّعْرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمٍ

أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوْهُمٍ  
(عنتره بن شداد)

58- هَلَا يَهَيِّجُ شَوْقَكَ الطَّلِبُ

أَمْ لَا يُقْرِطُ شَيْخَكَ الْعَزْلُ  
(عمرو بن قميئة)

ويحقق الشاعر غير الصيغية لمطالع قصائد في فترات متباعدة بأن يتجنب الموضوعات التقليدية، ويستثنى مطلع معلقة عنتره من كامل أبيات مطالع القصائد، حيث يقول:

هَلْ غَادَرَ الشُّعْرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمٍ

أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوْهُمٍ  
ولكن هذا المطلع ليس أكثر من رمز

إلى الجهد في تناول موضوعات تقليدية

\* عنوان المقال الأصلي بالألمانية:

FORMEL UND ZITAT: ZWEI SPIELARTEN VON INTERTEXTUALITÄT IN DER ALTARABISCHEN DICHTUNG

تأليف: THOMAS BAUER توماس باور  
وهو منشور في مجلة Journal of Arabic Literature

العدد 24 / 1993، ص 117 - 138.  
1. دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة الثانية، مادة القصيدة.

وهناك أقوال وملاحظات خاصة بالموضوع في كتاب لـ توماس باور، بعنوان: «فن الشعر العربي القديم»، بحث في بنائه وتطوره، على سبيل المثال قصة حمار الوحش، قيسبان 1992، ص 246 وما بعدها.

2. كاسكل: القضاء والقدر في الشعر العربي القديم، ليبتزج 1926، ص 5.

3. أعد مناقشة مطولة مع نظرية مونرو وتسفيتلر لبحث ضرورة. وقد تم إثبات

الضعف الكامل لهذه النظريات بصورة رائعة في مقال لـ شويلر، بعنوان: «تطبيق نظرية الشعر الشفوي على الأدب العربي»، مجلة الإسلام، 58 / 1981 ص 205 - 236.

(وفيما يتعلق بالصيغة خاصة ص 223 وما بعدها). وانظر أيضا كتاب فاغنر بعنوان: «أصول الشعر العربي القديم» المجلد الأول، دار مشنات 1987، ص 20 - 25.

25. وتوماس باور كالحاشية الأولى ص 205 وما بعدها. إن الرأي الأهم المثير المتعلق بالصيغة من خلال نظريات تسفيتلر هو مقال نشره شويلر لـ بلوخ بعنوان: «الصيغ في الشعر العربي القديم»، مجلة دراسات آسيوية،

1989 / 43، ص 95 - 119. وقد تقدم بونيبكر

ومعالجتها بطريقة جديدة أصلية (22). إن الشعراء الذين يبدوون قصيدة بداية غير مألوفة كما فعل عنترة، فإنهم غالبا ما يشعرون - على ما يبدو - أن مثل هذا المطلع لا يصح، ولذا يعقب في مثل هذه الحالات بعد الأبيات المخالفة للموضوعات التقليدية المألوفة مطلع تقليدي (وربما نسيب كامل)، ويحتوي (23) على التصريح غالبا، وهذا ما فعله عنترة بالضبط، فقد أورد بعد البيت المقتبس بيتا يعد صيغيا، ويظهر تصريحاً بالمثل.

ولكن أغلب أبيات مطالع القصائد (النسيب) غير الصيغية تتناول الموضوعات والمضامين نفسها كالأبيات الصيغية، ولأنها تستخدم غالبا التعبيرات المألوفة (وهذا يعني مقدمات الموضوعات)، فإن المرء يتعجب مرارا بألا توجد أمثلة مشابهة للأبيات ذات الأرقام (49، 50، 52، 53)، وهذا الواقع ينطبق على مجموعة شواهدنا التي يبلغ عددها 627 بيتا على الأقل.

وهكذا فإن التنوع هو الذي تصاغ به الحالات والأمور إن كان ذلك كثيرا أم قليلا، وهو الذي يفاجئ في الشعر العربي القديم، وليس صيغته التقليدية.

إن تنبه المرء إلى هذا فيجب عليه ألا يرى في الصيغية، كما حددناها، شيئا مثيرا للاستياء أو عجزا أو قصورا، وإنما يمكن أن يقدرها المرء - بوصفنا غرباء عن هذه الثقافة - على أنها شكل بديع لتزيين النصوص الشعرية الأسلوبية، هذا التزيين الذي مكن لكل شعر قوة في العلاقات التناصية، كما هو غريب في شعرنا الغربي الحديث الانطوائي، والذي يستطيع أن يقدم لنا لذلك مفهوما من تنوع إمكانيات الأشكال الأدبية.



بمادة متعلقة بالموضوع في نظرية الأدب العربي في مقال: «السرقعة والصنعة»: ثلاثة فصول من كتاب حاتم حلية المحاضرة، في مجلة:

Annali dell'Istituto Universitario Orientale نابولي، 46/ 1986، ص 367-389.

4. أيلزه ليشتين شتيتز: «نسيب القصيدة العربية القديمة»، في مجلة اسلاميكا، 1932/ 5، ص 17-96.

5. إن المقطوعات التي في دراستنا هي التي ينظر إلى بيتها الأول على أنه من أبيات المقدمات - النسيب بشكل واضح.

وبالتالي فقد استبعدنا المواضع التي لا يستطيع المرء أن ينظر إليها على أنها نسيب، مثل قصائد الرثاء، والأبيات التي تعالج موضوع العاذلة، حيث يستعين الشاعر بنموذج آخر من أبيات المقدمة.

وهذه هي دواوين الشعراء والمجموعات الشعرية التي تمت الاستعانة بها (وإذا لم يذكر شيء آخر، فقد استخدمنا الطبعة المذكورة في فهرس المصادر والمختصرات للمجلد الثاني من: WKAS قاموس اللغة العربية القديمة، فيسبادن 1989):

العباس بن مرداس، عبيد بن الأبرص، عدي بن زيد، علقمة الفحل (ألوارد)، عامر بن الطفيل، عمرو بن كلثوم، عمرو بن معدي كرب (مطاع الطرايشي، دمشق 1974)، عمرو بن قميئة (لايل)، عمرو بن شأس، عنتر (ألوارد)، الأعشى، ميمون بن قيس، وأعشى نهشل، وأعشى طرود (غاير)، أوس بن حجر، بشر بن أبي خازم، أبو دؤاد الإيادي، أبو ذؤيب الهذلي، جرّان العود، الحادرة (ناصر الدين الأسد، القاهرة 1969)، الحارث بن حلزة، حسان بن ثابت (عرفات)، حاتم الطائي (شولتيس)، حميد بن ثور،

الحطيئة (ط)، أبو خراش الهذلي (هل)، خفاف بن ندبة، امرؤ القيس (إبراهيم)، كعب بن زهير (كوفاالسكي)، أبو كبير الهذلي، لبيد بن ربيعة، لقيط (العتية)، معن بن أوس (شفارتس)، أبو محجن الثقفي (المنجد، بيروت 1970)، المزق العبدى، المسيب بن علس، والمتلمس الضبعي (الصيرفي)، المتنخل (هل)، المثقب العبدى (الصيرفي)، مزرد بن ضرار، النابغة الذبياني (إبراهيم، القاهرة 1985)، النابغة الجعدي (ناليانو)، النمر بن تولب (القيسي)، قيس بن الخطيم، ربيعة بن مقروم (القيسي، بغداد 1968)، ساعدة بن جؤية (هل)، سلامة بن جندل (قباوة، حلب 1968)، السموءل، سحيم عبد بني الحسحاس، الشماخ، طرفة بن العبد (ألوارد)، طفيل الغنوي، أمية بن أبي الصلت (شولتيس)، عروة بن الورد (بن شنب)، أسامة بن الحارث (هل)، ابن الزبيري، زهير بن أبي سلمى (ألوارد). وإلى جانب ذلك تمت مراجعة المنتخبات الشعرية التالية: الأصمعيات (شاكروهارون)، قصائد نادرة (الضامن، من هذا الاقتباس رقم 10)، ديوان الهذليين (كوسيفارتن وفيلهاوزن)، ديوان تميم (صلاح كزارة)، المفضليات (لايل)، الأرقام 4، 12، 28، 23، 53، 55، شعراء النصرانية (البيت 31). وقد تم تناول الصيغ التي لم تعالج هنا في مقال آخر لـ توماس باور، بعنوان: «كيف يبدأ المرء قصيدة؟ مطالع القصيدة - النسيب ذات الصيغية وغير الصيغية»، في ZAL مجلة دراسات اللغة العربية، 25/ 1993، ص 50-75.

6. شमित: مجمل علم الأدب التجريبي، فرانكفورت 1991، ص 127.

7. انظر حول هذا الموضوع المصدر السابق ص 129.

8. في مقابل مفهوم التناص البنائي، انظر: يفيستر، تصاميم التناص، في كتاب من إعداد برويش ويفيستر بعنوان: «التناص: الأشكال والوظائف، دراسة حالات إنكليزية»، توبنغن 1985، ص 1-30.

9. برويش: «أشكال نقاط التناص»، في المصدر السابق، كالحاشيتين 8 و 31.

10. انظر لذلك مقال فيوغر INTERTEXTUALIA ORWELLIANA في مجلة POETICA، 21/1989، ص 179-200.

11. ابن مقبل 18، والأصمعيات، رقم 69.

12. تمت معالجة هذا المثال لدى توماس باور، في مقال بعنوان: «قصيدة مزرد، فارس غني وصياد فقير»، الكتاب التذكاري المقدم إلى أيفالد فاغنر، بيروت 1994.

13. توجد في نصوصنا حالات كثيرة تحتوي على صياغة مكررة عند أحد الشعراء. وقد أوضح شويلر في الحاشية 3 ص 224 جواز تفسير مثل هذه الحالات، كما فعل تسفيتلر، في معنى الصيغة. إن الأمر غالباً ما يتعلق بصياغة فردية (حيث يجب على المرء أن ينتبه بلاشك إلى أنه يمكن أن يكون قد نسب خطأ قصيدة لشاعر معتمداً على أن قصيدة أخرى لهذا الشاعر تبدأ بداية مماثلة). مثل هذه الصياغة الأصلية مثلاً: (ردّ الخليط الجمال) لدى قيس بن الخطيم في الشاهدين 5، 14. ومن الحالات غير المألوفة مثلاً في ديوان الهذليين، حيث بدأ أبو كبير قصائده جميعها بالكلمات نفسها. انظر بونيباكر، الهامش 3، ص 369.

14. يمكن أن تذكر أسباب عدة من هذا النوع لدى باور: «فن الشعر العربي»، الحاشية 1. انظر النصوص المذكورة هناك على الصفحة 261، وتفسيراتها في الجزء الثاني من الكتاب.

15. تعد الصيغة بالتالي درجة وسطى بين التناص المقصود والخطاب الأسلوبي المجرد.

16. انظر أيضاً: توماس باور كالحاشية الأولى من الجزء الثاني من كتابه فن الشعر العربي، حيث تبدأ قصيدة الأخط بالشطر (بانت سعاد ففي العينين ملمول). والحقيقة أن «بانت سعاد» صيغة، غير أن الاعتماد المقصود على بردة كعب بن زهير يوضح أن الشطر الأول يظهر أيضاً إلى جانب العنصر الصيغي موازيات واضحة مع مطلع البردة، وأن القصيدة تتطابق بالبحر والقافية، وهما مصممتان في البنية بشكل مواز.

17. إن ورود الصيغ المزعومة في الشعر العربي القديم في بحور مختلفة حجة من أهم الحجج ضد استعمال نظرية الشعر الشفوي، وقد عرضت من قبل بلوخ في الهامش من مقالة المذكور عرضاً مفصلاً، ومثلت من خلال شواهد صيغية وغير صيغية كثيرة في أجزاء القصيدة كلها.

18. انظر شويلر، مثل الهامش 3 ص 227، وبلوخ: المصدر السابق ص 96 وما بعدها.

19. من مجموع شواهدنا التي تبلغ 627 بيتاً يبدأ ثمانون بيتاً بالسؤال أو أداة النداء (أ)، و30 بيتاً بأداة الاستفهام (هل)، وهناك 46 بيتاً تبدأ بـ (ألا) و 11 بيتاً بـ (ألم) و 36 بيتاً بـ (أمن)، لم تدخل في حساب بحثنا. إذا كانت مثل هذه الأبيات لا تظهر وحدات متشابهة فإنها لا توفر صيغة أيضاً، لأنه لا يتصور أن المستمعين يفكرون لدى السماع المجرد لمطلع بيت يبدأ بـ (أ) ببيت آخر يبدأ بالمثل.

20. يجد المرء في القصائد الأوروبية الحديثة قصائد تبدأ بكلمات مشابهة.

21. يمكن أن تختفي تحت ذلك بعض الصيغ التي ضاعت لديها كل أماكن الشواهد فجأة

مشهوراً على ذلك، فهي تبدأ بنسيب حقيقي بعد مقدمة خمرية تحتوي على تسعة أبيات. ومثل هذا اعتاد المرء سابقاً أن يفعله بوصفه إفساداً للنص. ولكن من ناحية تؤيده شواهد كثيرة، ومن ناحية أخرى حسب نظام المعايير الجمالية السابقة مقبولة للغاية، بحيث إن الشك المبدئي بقصائد تحتوي على نسيب مُضعف كالتصرّيع المتكرر لم يبرهن عليها. وهناك شواهد غزيرة متعلقة بالموضوع في كتاب نقد الشعر لقدامية بن جعفر. ط. بونبكر، ليدن 1956، ص 19 وما بعدها.

ما عدا شاهدين أو ثلاثة شواهد. (في المجموعة: «الصيغي» أخذت حالات فقط، برهن عليها أربعة شعراء مختلفين على الأقل). ولكن لأنه يمكن توفر صيغة فقط، لأنّ مقطعاً يرد بكثرة، بحيث إنه معروف لدى المستمعين، دون أن يصبح مشاركاً لقصيدة محددة أو شاعر محدد، فيجب على المستمعين أن يكونوا قد سمعوا المقطع خمس أو ست مرات تقريباً في قصائد مختلفة.

22. على هذا النحو أيضاً شويلر، مثل الحاشية 3 ص 221.

23. تعد معلقة عمرو بن كلثوم مثلاً





# الترسل في الأدب العربي

بقلم: د. محمود المقداد

كان العرب يستعملون فعل (تَرسَل) استعمالاً عاماً في كلامهم بمعنى: تمهل وتأنى وترقق واسترخى، ومصدره (تَرسَل)، وتطنب المعاجم القديمة والحديثة في تفصيل هذه المعاني للفعل ومصدره، غير أن أول إشارة صريحة إلى المعنى الاصطلاحي وردت في كتاب «البرهان في وجوه البيان» لابن وهب الكاتب (من القرن الرابع للهجرة/ العاشر للميلاد) حيث يقول: «(التَرسَل) من: تَرسَلْتُ أترسل ترسلاً، وأنا (مُترسَلٌ)»، ثم عقب على ذلك بقوله: «ولا يُقال ذلك إلا فيمن تكرر فعله في الرسائل، ويُقال لمن فعل ذلك مرة واحدة: أرسل يرسل إرسالاً، وهو (مَرسَلٌ)، والاسم (الرَّسالة)، أو راسل يرأسل مِرأسلة، وهو (مراسلٌ)، وذلك إذا كان هو ومن يرأسله قد اشتركا في المراسلة» (انظر: المصدر المذكور، ص 192)، وجاء عنده أيضاً قوله في الرسائل: «وأصل الاشتقاق في ذلك أنه كلام يرأسل به من بعيد، فاشتق له اسم (التَرسَل)، و(الرَّسالة) من ذلك» (المصدر المذكور، ص 193)، وقارن بين الخطيب الذي يقوم فن الخطابة عنده على البديهة والارتجال غالباً، والمتَرسَل الذي يقوم فن التَرسَل عنده على التروي والتمهل والقدرة على التخير وإعمال التفكير، فقال: «فلهذا صار (الخطيب) إذا ساوى (المتَرسَل) في البلاغة كان له الفضل عليه (المصدر المذكور، ص 191)، نظراً لدلالة هذه المساواة في البلاغة على تفوق الخطيب حتماً، لعدم توافر العوامل المسعفة له في إنتاجه كما تتوافر للمتَرسَل عادة.

والنتيجة أن معنى (التَرسَل) هو (الإكثار من كتابة الرسائل)، ولذلك كانت

ابن العميد بحسن الترسل: «أجمع أهل البصيرة في (الترسل) على أن (رسالته) التي كتبها إلى ابن بلكاوند خورشيد، عند استعصائه على ركن الدولة، غُرَّة كلامه» (انظر كتابه: يتيمة الدهر، 154/3)، فقد جعل فن (الترسل) بمعنى (كتابة الرسائل).

وقد ألف محمود بن سليمان الحلبي (م 725هـ) كتاباً بعنوان: «حسن التوسل إلى صناعة الترسل»، وأراد بصناعة الترسل فيه (كتابة الرسائل)، بدليل أن شواهد على ما كان يذهب إليه كانت مستمدة من نصوص الرسائل القديمة أو من نصوص رسائل معاصريه أو من رسائله التي كان قد أنشأها هو، لكونه من كتّاب دواوين الرسائل في عصره، ووضع كتابه هذا لخدمة الناشئة من الكتّاب في هذا الفن.

وذكر القلقشندي (م 821هـ)، في أوائل القرن التاسع للهجرة/ الخامس عشر للميلاد، أن أعظم ما يمارسه الكتّاب في دواوين الإنشاء في عصره (الترسل والمكاتبات) (انظر كتابه: صبح الأعشى، 1/53).

واستعمل مؤرخو الأدب، في العصر الحديث، (الترسل) بمعناه الاصطلاحي، ومنهم - على سبيل المثال لا الحصر - الدكتور عمر فروخ (في كتيبه: الرسائل والمقامات، ص 7) حيث يقول: «إن (الترسل) إذا كان معروفاً عند العرب، فإن عبد الحميد قد جعله فناً له قواعده وأصوله، ولا شك في أنه أول من أطل (الرسائل)».

والجدير بالذكر أن معاجمنا القديمة لم تنظر إلى ذكر دلالة الكلمة الاصطلاحية المتطورة التي رأيناها آنفاً، واقتصرت على معانيها اللغوية المختلفة، ومرد ذلك، في رأيي، إلى عدم إحاطة معاجمنا بمفردات لغة العرب، وعدم تتبع واضعيتها لتطور

كلمة (مُترسل) تُطلق أكثر ما تطلق على كُتّاب دواوين الرسائل المتفرغين فيها لكتابة رسائل الخلفاء أو الولاة أو العمال في دولة الخلافة، لأنهم كانوا يكثرون من كتابة هذه الرسائل، وهكذا فإن كلمة (الترسل) تعني (فن المراسلات أو كتابة الرسائل) على وجه العموم، والحقبة أن هذا الفن ازدهر بعد الإسلام ازدهارا عظيما على يد أمثال هؤلاء الكتاب على إثر ظهور الحاجة إلى إنشاء دواوين خاصة عند الخلفاء أو عند الولاة لهذه المهمة، وقد ارتقى هذا الترسل وتطور على أيديهم.

وكان المؤلفون في القرن الثالث للهجرة/ التاسع للميلاد، قبل إشارة ابن وهب الكاتب المذكورة، يستعملون كلمات (ترسل، والترسل، والمترسل) استعمالاً عملياً بالدلالة الاصطلاحية التي رأيناها آنفاً من غير أن يشيروا في كلامهم إلى معناها صراحة، ومن ذلك ورود ألفاظ (ترسل وترسلات ومترسل ومترسلين) في كتاب الفهرست لابن النديم لوصف الكاتب إذا كان له ديوان رسائل مجموع، كما يكون للشاعر ديوان شعر مجموع مثلاً.

ثم نجد كلمة (ترسل) تستعمل في القرون التالية مثلاً عند المرزوقي (م 421هـ)، في مقدمة شرحه لديوان الحماسة، حيث يقول: «لماذا كان أكثر (المترسلين) لا يفلقون في قرض الشعر) وأكثر (الشعراء) لا يبرعون في (إنشاء الكتب) حتى خُصَّ بالذكر عدد يسير منهم؟» (المصدر المذكور، 1/5 و16)، فقد جعل (المترسلين) مقابل (الشعراء)، وجعل قرض الشعر مقابل (إنشاء الكتب) أي الرسائل.

واستعمل أبو منصور الثعالبي (م 429هـ) المصطلح في مثل قوله يصف

استعمال الباحثين المحدثين له، على الرغم من ذلك، وأكثروا من استعمال (أدب الرسائل أو فن المراسلات)، ولكننا أعدنا إحياء المصطلح بسلسلة من الدراسات التي نريد لها أن تكون موسوعة لهذا النوع الأدبي في ميدانه النثري، ونشرنا منها المجلدات الثلاثة الأولى: في الجاهلية، وصدر الإسلام، والعصر الأموي، ونحن جادون في إخراج هذه السلسلة إلى عصرنا الحديث بعونه تعالى.

والمعلوم أن (الرسالة)، التي هي مضمون هذا النوع الأدبي، إنما هي هذا الكلام الذي يُرسل به مُرسل من بعيد، عبر وسيلة من الوسائل الناقلة لمضمونها (كالرسول الذي يحملها مشافهة، أو يحملها في الورق مكتوبة، أو ربما تكون الرسالة مجرد رموز وإشارات لها دلالات مفهومة بالاصطلاح عليها بين المتراسلين).

وقد مرت الرسالة عند الإنسان بمراحل وتطورت تطوراً كبيراً عبر وسائل الاتصال المختلفة منذ أقدم الأزمنة إلى يومنا هذا، فتنوعت لذلك أشكالها، وكان من أبرزها:

**١ - الشكل الإشاري:** ونعني به ما كان الناس قديماً يصطلحون على معناه أو دلالاته فيما بينهم، فإذا رأوا الإشارة بالعين أو سمعوها بالأذن فهموا معناها مباشرة بلا لبس، ومن ذلك أن العرب، في الجاهلية، كان أحدهم ينذر قبيلته عن بعد بقدم غزو نحوها بأن يخلع ثيابه جميعاً حتى يصبح عُريان، ثم يلوّح بها لهم، ولذلك قالوا في أمثالهم: «أنا النذير العُريان» (انظر: لسان العرب - مادة: نذر)، ومثل ذلك ذرو التراب في الهواء أو إشعال النار ليلاً في رؤوس الجبال للاجتماع إليها، وإثارة الدخان العالي في النهار،

دلالات الألفاظ القديمة التي ضمنوها معاجمهم بتطور الحضارة العربية الإسلامية، غير أن بعض المعاجم الحديثة أخذت تنبّه على استعمال كلمة (ترسل) بدلالتها الاصطلاحية المتطورة من خلال الاستعمال العملي في كتب الأدب القديمة التي استعرضنا بعضها، وأثبتت هذه الدلالة فيها، وأبرز المعاجم الحديثة التي أوردت ذلك اثنان: الأول (المنجد) للويس معلوف الذي أورد فيه قوله بصراحة: «تَرْسَلُ: أنشأ الرسالة» (انظر مادة: رسل)، والثاني (الرائد) لجبران مسعود الذي أورد فيه قوله: «التَرْسَلُ مصدر (تَرْسَلُ) و(فَنَ) إنشاء الرسائل» (انظر أيضاً مادة: رسل).

ولعل المعنى اللغوي لكلمة (الترسل) والمعنى الاصطلاحى لها يلتقيان باختصار في أن كتابة الرسائل كانت تجري بشيء من التروي والتمهّل والثاني لإجادتها وإخراجها في أحسن صورة ممكنة.

وقد خلط بعض القدماء والمحدثين مفهوم الترسل الاصطلاحى الخاص الذي رأيناه بمفهوم النثر الأدبي أو الكتابة عموماً، كقول الدكتور طه حسين: «وربما كان عبد الحميد الأستاذ المباشر للكتاب (المترسلين) وبنوع خاص الجاحظ» (انظر كتابه: من حديث الشعر والنثر، ص 49).

وهناك مصطلحات رديفة للترسل استعملت عند بعض مؤرخي الأدب القدماء أحياناً، وكانت تعني عندهم ما يعنيه، ومن أبرز هذه المصطلحات الرديفة: الإنشاء، والكتابة، والمراسلة أو المراسلات، والتراسل، والترسيل، غير أن مصطلح (الترسل) كان هو الأكثر شيوعاً وشهرة، لأنه حصل على ما يشبه الإجماع في مختلف العصور عموماً. ولكن قل



أوسع نطاق، خلافا لما بين أيدينا اليوم من كتب تاريخ الأدب العربي المنقوصة والمبتورة، لاعتمادها أصلا على الاستقراء الجزئي والرؤية الناقصة حتى في التاريخ للأدب في عصر أدبي واحد من عصوره، ولذا فإن أحكامها جزافية وتعميمية ومنقوصة تفقد هذه التواريخ مصداقيتها المطلوبة منها.

والتسرُّل في أدبنا العربي ذو وجهين، أو بتعبير آخر: هو نوع مشترك بين وجهي الأدب (الشعر والنثر) مثله في ذلك مثل بعض الأنواع الأدبية الأخرى: كالقصة، والمسرحية، والأمثال، والحكم على سبيل المثال لا الحصر، أي أن ترسلنا الأدبي العربي ترسلان: الأول ترسل شعري، والثاني ترسل نثري. وللرسالة الشعرية تسميات لا تكاد تطلق إلا عليها (كالرسالة، والرسول، والمألكة، والمالك، والألوكة، والمغلغة، والآية، والمخصوصة، والمُلظة) وأكثر هذه التسميات صفات، وللرسالة النثرية أسماء أو صفات (كالرسالة، والكتاب، والخطاب، والمكتوب).

وكان ما وصل إلينا من ترسل شعري من الجاهلية أوسع وأدق تعبيرا عن تلك الفترة من تاريخنا مما وصل إلينا من ترسل نثري، لأن العصر الجاهلي كان الغالب فيه على العرب أنه عصر مشافهة وبدواة وقلق واضطراب وأمّية طاغية على الناس فيه، ولذلك كانت الغالبية المطلقة من رسائله النثرية. إن لم نقل كلها - شفوية لم يتوافر لحفظها ما توافر للرسائل الشعرية الشفوية من عوامل مساعدة على هذا الحفظ: من وزن وقافية، واهتمام عام (حسب مقولة: الشعر ديوان العرب)، وحركة رواية

وإطلاق السهام المشتعلة ليلا، إلى غير ذلك من وسائل إصدار الصوت. ونحن لانزال إلى اليوم نستعمل الإشارات المرئية والمسموعة لنقل رسائل كثيرة في مضامينها ودلالاتها: كاستعمال زمامير السيارات، وصفارات الإنذار، والإشارات الضوئية، والخطوط والأسهم على اللافتات أو الطرق، إلخ.

**2- الشكل اللغوي:** ويكون على مستويين: الأول شفوي تدخل فيه كل الرسائل الشفوية في عصور المشافهة خاصة وعصور التدوين عامة، وتكون إما رسائل شفوية واضحة مفهومة وإما رسائل شفوية غامضة المعنى ملغزة أي رمزية. والثاني تدويني منذ أن عرف الإنسان الهجائية وأدوات الكتابة.

وننبه - هنا - على أن أشكال الرسائل المختلفة، منذ أقدم الأزمنة إلى يومنا الراهن، لم يلغ بعضها بعضا، ولم يحل بعضها نهائيا محل بعض في تأدية وظائفه، فهي جميعا مستمرة ومتعايشة، لأن حاجة الإنسان إليها جميعا لاتزال قائمة.

وإذا كان الشكل الأهم، بالنسبة لنا، هو الشكل المدون في تاريخ أدبنا العربي، فذلك لأنه من أصح أشكال الترسل وأدقها وأوثقها، نظرا لأننا نتعامل مع نصوصه تعاملًا فنيا وجماليًا، ولا يتم مثل هذا التعامل عبر النصوص المشوشة أو المشكوك فيها أو غير الدقيقة.

ونحن نرى ضرورة بناء تاريخ أدبنا العربي على أساس دراسة الأنواع الشعرية والأنواع النثرية فيه كل على حدة، منذ أقدم الأزمنة إلى يومنا هذا، ونقوم من ثمّ بكتابة تاريخنا الأدبي على دعائم ثابتة ورؤية دقيقة وشاملة، لأن الاستقراء يكون قد تم بوضوح وعلى

وذبيان) 4- ذكر اسم الرسالة صراحة 5- إيراد شيء من مطلع الرسالة)، ونلاحظ دوماً أن ما يسبق هذا البيت، الكاشف عادة عن كون القصيدة رسالة شعرية، إنما هو مقدمة أو مقدمات ذات صلة وثيقة بموضوع الرسالة أو جوهرها.

وبين أيدينا أيضاً إشارة في الجاهلية إلى الرسالة الشعرية المدونة في صحيفة، كرسالة لقيط بن يعمر الأيادي في إنذار قومه من غزو كسرى لهم في ديارهم، حيث يقول (المصدر المذكور، ص 399):

**سَلَامٌ فِي الصَّحِيفَةِ مِنْ لَقِيطٍ  
إِلَى مَنْ بِالْجَزِيرَةِ مِنْ إِيَادٍ  
بَأَنَّ اللَّيْثَ كَسَرَى قَدْ غَزَاكُمْ  
فَلَا يَشْغَلُكُمْ سَوْقُ النَّقَادِ**  
وهو يقدم لنا، هنا، عنصرين منهجين آخرين للرسالة الشعرية، هما: التحية أو السلام في بدء الخطاب، وتحديد المنزل الجغرافي أو العنوان الذي يعيش فيه المرسل إليه.

وتعود البداية الفعلية القوية لتطور الترسل النثري المدون إلى فترة حياة النبي (ص) بعد الهجرة، حين اضطر إلى الكتابة إلى قواده العسكريين، وإلى ملوك الدول المحيطة بشبه جزيرة العرب: كسرى الفرس في العراق وإيران، وهرقل الروم في الشام، ومقوقس القبط في مصر، ونجاشي النصارى في الحبشة، وإلى ملوك العرب وأمرائهم وسادتهم في خارج جزيرة العرب وداخلها، وإلى عماله وإدارييه من صحابته (ر) منذ سنة 9هـ (عام الوفود)، وكان أغلب هؤلاء يردون عليه أو يكتبون إليه مثل هذه الرسائل.

وكان إرسال الرسائل وتلقيها (أي نقلها) يحتاج إلى نظام عفوي من البريد، كان يتمثل آنذاك في نظام الرسل الذي تطور في خلافة معاوية (41-60هـ) إلى

ورواة، وكان الترسل الشعري في أغلبيته المطلقة - كما نعلم - شفويا.

والظاهر لنا من خلال الرصد والاطلاع أن تسعة أعشار الشعر الجاهلي كان موظفاً في خدمة الترسل الشعري خاصة، نظراً لسهولة تنقله وسيورته في الآفاق بين البوادي العربية الشاسعة، ويكفي أن نستعرض أي ديوان شعري جاهلي لنذكر هذه الحقيقة، وقد طبقنا هذا الحكم في بحث خاص (بعنوان: الرسائل الشعرية في العصر الجاهلي)، فوجدنا - مثلاً - أن اعتذاريات النابغة (وتبلغ ستاً) (انظر: ديوان النابغة، بصنعة ابن السكيت)، وهي لب ديوانه، كانت رسائل شعرية، سوى رسائله الشعرية الأخرى في الديوان، ومن تلك الرسائل الست معلقته المشهورة نفسها التي يقول في مطلعها (انظر: شرح القصائد العشر للخطيب التبريزي، ص 453):

**يَا دَارَ مَيَّةَ بِالْعِلْيَاءِ فَالسَّيْنُ  
أَقْوَتْ وَطَالَ عَلَيْهَا سَالِفُ الْأَيِّدِ**  
ومثل ذلك يقال في سائر المعلقات العشر فيما عدا معلقة عبيد بن الأبرص الأسدي.

وتمييز الرسالة الشعرية أمره يسير جداً، لأنه يقوم على أدلة تغليبية تتمثل في وجود الخطاب عن بعد صريحاً واضحاً، أو يقوم على أدلة قاطعة ظاهرة للعيان ومباشرة، ونذكر من هذه الأدلة ما ورد في بيت من معلقة زهير بن أبي سلمى مثلاً يقول فيه (المصدر المذكور، ص 170):

**أَلَا بَلِّغِ الْأَحْلَافَ عَنِّي رِسَالَةً  
وَذَبْيَانِ هَلْ أَقْسَمْتُ كُلَّ مَقْسَمٍ؟!**

ففي هذا البيت العناصر المنهجية التالية للرسالة الشعرية (1). ذكر طلب الإبلاغ عن بعد. 2- ذكر اسم المرسل (زهير) متمثلاً في الضمير المتصل في قوله (عني) 3- ذكر اسم المرسل إليه متمثلاً في (الأحلاف

ولما كثرت الرسائل، بعد النبي (ص) الذي يُروى أن عدد من كتبوا له في مختلف الشؤون ومنها الرسائل خمسة وأربعون كاتباً، احتاج الخلفاء إلى اتخاذ الكتاب ليكتبوا لهم أو عنهم ما يريدون، فكانوا النواة التي تأسس عليها ديوان الرسائل في زمن معاوية، وقد ازدهر هذا الديوان بالكتاب المختصين والمتفرغين من المبدعين في مجال الكتابة والبلاغة والثقافة، لتلبية حاجات الخلفاء والولاة وغيرهم. وقد غني الكتاب، عبر العصور، بتأليف الكتب في ثقافة الكاتب المترسل خاصة لتوجيهه إلى ما ينفعه ويخدمه من معارف وعلوم وأدوات، حتى يتقن صناعته ويبدع في أساليبها. ولعل رسالة عبد الحميد الكاتب (م 132هـ) إلى الكتاب أصل كل ما ألف في هذا المجال، لأن تلك الرسالة كانت تتويجا لكل ما سبقه من وصايا في هذا المجال، ثم نجد بعد ذلك كتاب (أدب الكاتب) لابن قتيبة (م 276هـ)، ولعل من أشهر ما ألف في ثقافة الكاتب وأوسعها علي الإطلاق تلك الموسوعة التي وضعها القلقشندي (م 821هـ) بعنوان (صبح الأعشى في صناعة الإنشا).

وقد ارتقى فن كتابة الرسائل على نحو سريع منذ حياة النبي (ص) إلى أواخر العصر الأموي، حتى باتت الرسائل الترسلية تنافس القصائد الشعرية في تفنن تناولها للمواضيع المختلفة، بل باتت تلك الرسائل ملهمة للشعراء في أبواب القول، وصارت معرضاً حقيقياً للقدرة الفنية والبلاغية والبيانية العالية عند الخلفاء والولاة وكتاب الدواوين وسائر شخصيات العصر كالزهاد والعلماء والمعارضين، وقد برزت أسماء كثيرة في ميدان الترسل لا مجال لذكرها أو حصرها هنا، لأنها تشتمل على معظم

ديوان البريد منظم في إدارة خاصة، وله خطوط مواصلات ومحطات ومختصون فيها يجيدون ركوب الخيل والإبل والبغال، بغية وصل دمشق مركز الخلافة بأطراف الدولة الناشئة في كل اتجاه وربط هذه الأطراف بمركز الخلافة. وكان الخلفاء التالون يطورون في نظام البريد ويحسنونه باستمرار، لأهميته العظيمة والحساسة في إدارة الدولة، نظراً لنقله الأوامر والتوجيهات، وتلقي الأخبار والمشاكل، فكان عبد الملك بن مروان (65هـ) 86هـ) يوصي حاجبه بقوله: «والبريد، فمتى جاء من ليل أو نهار فلا تحجبه» (صبح الأعشى، 14/ 368)، وكان زياد بن أبيه وإلى البصرة يقول لحاجبه: «فأدخله عليّ ولو كنت في لحافي» (المصدر نفسه). وقد احتاجت الرسائل منذ البداية إلى التوثيق وسرية المحتوى، ولذلك اقترح بعض الصحابة (ر) على النبي (ص) اتخاذ الخاتم ليختم به المضمون في آخر الرسالة، فكان نقش ختمه (ص): (محمد رسول الله) ثلاثة أسطر: الله، رسول، محمد (من الأعلى إلى الأسفل)، وكانت طبعة خاتمه دائرية ومن فضة، واتخذة خلفاؤه من بعده حتى سقط من يد عثمان (ر) في بئر بالمدينة ولم يعثر عليه، فاتخذ خاتماً خاصاً به، وصار الخلفاء بعده يتخذ كل منهم خاتماً له نقش خاص به مختلف العبارة عن غيره. واتخذوا لإغلاق الرسالة خاتماً آخر تدمغ به الرصاصاة أو الطينة التي تجمع طرفي خيط الرسالة الذي تحزم به للحيلولة دون فض الرسالة والاطلاع على ما فيها أو إدخال أي تغيير أو تزوير فيها، وكان نقش هذا الخاتم صورة أو عبارة أو تشكيلاً مجرداً، وكان يختلف من خليفة إلى آخر، وكان معاوية أول من أسس له ديواناً خاصاً به.



الخلفاء وكتاب الدواوين وشخصيات العصر البارزة.

وكانت الرسائل الترسلية تعالج - من حيث المضمون - مواضيع على مستويين: الأول مستوى المواضيع الرسمية وتتمثل في الرسائل الديوانية العامة الصادرة عن الخلفاء والولاة وقادة الجيوش، والمتعلقة بالشؤون السياسية، والحربية، والاقتصادية، والاجتماعية، والدينية، والفكرية التي تهم حياة الدولة والمجتمع. والثاني مستوى المواضيع الشخصية وتتمثل في الرسائل الخاصة الصادرة عن أبناء الرعية والأفراد العاديين أو حتى عن الخلفاء والولاة، ولكن لا بصفتهم الرسمية وإنما بصفتهم الشخصية الخاصة بوصفهم أفرادا في المجتمع الذي يعيشون فيه لهم أحلامهم وآمالهم ولهم همومهم وآلامهم كسائر الناس، وكانت الرسائل الشخصية تتناول كل المواضيع الممتدة من أقصى حدود العقل والفكر إلى أقصى حدود العواطف والمشاعر، وهي مواضيع لا تكاد تحصى، وأنها تتنوع الحياة بسهولة لغزارتها وتنوعها تنوع الحياة البشرية نفسها.

وكانت هذه الرسائل الترسلية الرسمية والشخصية تسير، منذ أقدم فترات نشأتها التدوينية الأولى، على منهج معين كالرسائل الشعرية التي رأينا أبرز عناصر منهجها آنفا، وإذا لم تكن عناصر هذا المنهج واضحة تماما في الرسائل النثرية الجاهلية، لعدم وصول ما يوثق به منها إلينا، فإن منهج الرسائل في حياة النبي (ص) بعد الهجرة كان في غاية الدقة والوضوح، وكان هو المنطلق الذي تطور عبر العصور التالية تطورا بطيئا في كل عصر منها، إلى أن وصلنا إلى المنهج المتحرر من أي قيد في عصرنا

الحديث، أعني بذلك أن عناصر منهج الرسائل الترسلية كانت تشهد تغيرات وتطورات مستمرة، وإن كانت بطيئة لا تكاد تدرك بسهولة في العصر الأدبي الواحد، لاستغراق كتابه فيما بين أيديهم منها، إلى أن وصلنا إلى المنهج المتحرر تماما أو المتنوع تنوعا شديدا يصعب حصره في طريقة معينة إلا بعد قيامنا بإخضاع كل ما نُشر من رسائل العصر الحديث للدراسة والتحصيص.

ونثبت هنا منهج الرسالة الترسلية الذي وضعه النبي (ص) في رسائله، وسار عليه الناس جميعا من كتاب وأفراد عاديين في المجتمع إلى أواخر العصر الأموي تقريبا، وأهم عناصره حسب ورودها على التوالي:

1- إثبات البسملة (بسم الله الرحمن الرحيم) بمختلف أشكالها في مطلع الرسالة، وكانت تستعمل أو تختصر أو تحذف بحسب طبيعة الرسالة ومضمون الخطاب.

2- ذكر اسم المرسل واسم المرسل إليه أو بالعكس حسب المكانة والمنزلة والشرف والمنصب والسن، وهذا ما يعرف أيضا بالعنوان.

3- السلام الافتتاحي أو التحية التي تكون، في آداب اللياقة العربية الإسلامية، أول الخطاب بين الناس حين يلتقون على أرض الواقع أو حين يلتقون على الورق، وصيغة السلام الافتتاحي المشهورة في الرسائل تكون بالتنكير (سلام عليك أو عليكما أو عليكم أو عليكن) بحسب عدد المخاطبين وجنسهم، وقد تكون الصيغة مختلفة قليلا أو كثيرا أحيانا بحسب طبيعة الخطاب، والسلام في حقيقته دعاء للمسلم به عليه.

4- تحميد الله تعالى وتوحيده،

القراءة ولا الكتابة، كما كان شأن النبي (ص) مثلاً مع كتابه .

وقد لاحظنا على هذا المنهج عددا من المؤشرات على عدم ثباته ورسوخه منذ حياة النبي (ص) بعد الهجرة إلى أواخر العصر الأموي، ومن أبرزها: إسقاط بعض هذه العناصر، والزيادة عليها، وتغيير صيغتها، وتقديم بعضها على بعض، مما يعطينا دليلاً أكيداً على إمكان تطور هذا المنهج وتغييره في العصور الأدبية التالية بعد العصر الأموي، مما لم نكن عنه تصوراً واضحاً فيما قمنا به من بحوث إلى يومنا هذا.

ولاشك في أن أسلوب الترسل النثري كان مطابقاً لأسلوب النثر الأدبي في كل عصر من عصور تاريخنا الأدبي، فكانت تغلب عليه سمات أسلوب العصر العامة التي كانت تختلف من عصر إلى عصر آخر، وإن كانت هذه السمات تتبلور ببطء في كل عصر منها على حدة، ويمكن الحكم أيضاً بأن أساليب (الرسائل النثرية) كانت تتشابه مع أساليب (الرسائل الشعرية) في العصر الأدبي الواحد، من حيث اللغة والخيال والتصوير والخصائص الفنية والميزات العامة.

ونشير - هنا - إلى أن الغالبية المطلقة من الرسائل الشخصية الخاصة قد ضاعت ولم يصل إلينا منها سوى النزر اليسير الذي لا يكاد يفصح عن شيء كثير من حياة عموم الناس في تلك العصور، وأما ما وصل إلينا من رسائل ديوانية أو رسمية عامة فكان قليلاً جداً قياساً على ما كان من إنتاج غزير على أرض الواقع في تلك العصور، علماً أن القدماء عُنُوا بصنع دواوين أو مجاميع لرسائل الكتاب البارزين، غير أن الزمان طوى هذه المجاميع، ولم يبق منها في كتب التراث

ونصهما في هذا المنهج (فإني أحمد إليك الله الذي لا إله غيره) أو (لا إله إلا هو)، ومعنى (إليك) هنا هو (معك).

5. ذكر صيغة التخلُّص أو الفصل (أو فصل الخطاب) أي فصل هذه المقدمات من عناصر المنهج عن المضمون الذي يليه مباشرة، وصيغة الفصل هذه مشتركة ما بين الرسائل والخطب، ونصها (أما بعدُ)، و (بعدُ) هنا ظرف مبني على الضم لا تقطاعه عن الإضافة، والأصل فيه الإضافة على نحو (أما بعد ذلك أو بعد ما تقدّم) فإني... (والفاء) هنا لازمة لجواب (أما) لربط مضمون الرسالة أو الخطبة بها، ولا يجوز إسقاطها إلا شذوذاً.

7. ثم يختم كاتب الرسالة رسالته بصيغة الوداع المعتادة، وهي صيغة السلام الختامي، ويكون بالتعريف، كما يكون متدرجاً من صيغة (والسلام) إلى أطول صيغة وهي (والسلام عليك ورحمة الله وبركاته)، وهو دعاء كما ساف القول، ولذلك قد يشفعه الكاتب بأدعية أخرى. ومختلفة الصيغة بحسب المقام والسياق العام للمضمون.

8. ثم يثبت الكاتب، بعد الفراغ من كل ذلك، عدداً من المعلومات المهمة التي نسميها ذيول الرسالة، وتكون مهمتها التثبيت والتوثيق لإدخال الثقة في نفس المتلقي (المرسل إليه)، ومن أهمها في زمن النبي (ص) وخلفائه الراشدين والأمويين: أ- تاريخ كتابة الرسالة (بدأ العمل به في زمن عمر بن الخطاب).

ب- ختم الرسالة بخاتم المرسل.

ج- كتابة اسم محرر الرسالة خطأ إن كان المرسل مجرد مُمَلِّ على الكاتب، أو إذا كان الكاتب قد أنشأها عن المرسل، حتى يكون هو المسؤول عما ورد في مضمونها من أمور حين يكون الملمي أمياً لا يعرف

سوى ذكرها، ومن ذلك إحصاء ابن النديم (م 385هـ) لأكثر من خمسة وثلاثين ديواناً للرسائل النثرية منذ أواخر العصر الأموي إلى زمنه، ومنها إشارته (في: الفهرست، ص 170) إلى أن مجموع رسائل عبد الحميد بن يحيى الكاتب (م 132هـ) كان يقع في نحو (ألف ورقة)، أي فيما يقارب ألفي صفحة مما نعدّ، ولا بد من أن يكون رأيها، ولكن أين هذا المجموع اليوم؟ لقد ضاع فيما ضاع من آثار نثرية عربية إبداعية قديمة، لأن مؤرخي أدبنا القدماء ومؤلفي كتب التراث لم يُعنوا بالنصوص الأدبية النثرية (كالرسائل والخطب خاصة) بحجة أنها بضاعة مخلوطة أو مبدولة في كل زمان، وتبع ذلك إهمالهم تراجم المترسلين وغيرهم من مبدعي النثر الذين كانوا أكثر من الشعراء بأضعاف مضاعفة، وكل ما وصل إلينا من رسائل عبد الحميد مثلاً ذلك المجموع الذي جمعه الدكتور إحسان عباس، وهو لا يكاد يبلغ خمسة بالمائة من تراث رسائله الأصلية.

وقد بذل بعض المحدثين جهوداً خاصة جبارة لجمع ما تفرّق من رسائل القدماء، ومن أبرزهم المرحوم أحمد زكي صفوت الذي نشر - في سنتي 1936 و 1937 - أربعة مجلدات من رسائل العرب في عصورهم الزاهرة (الأول في الجاهلية و صدر الإسلام، والثاني في العصر الأموي، والثالث في العصور العباسية، والرابع في الأندلس منذ الفتح)، وسمى هذه المجموعة (جمهرة رسائل العرب)، ولا يكاد عدد الرسائل فيها يصل إلى ثلاثة آلاف رسالة من أصل ملايين الرسائل، ومع ذلك فإنها تعدّ أهم مجموعة إلى الآن. وهناك مجموعة أخرى من الرسائل للنبي (ص) وخلفائه الراشدين (ر) مختلطة بغيرها من الأنواع الأدبية

الأخرى، كان الدكتور محمد حميد الله قد جمعها تحت عنوان (مجموعة الوثائق السياسية للعهد النبوي والخلافة الراشدة)، ونشرت بعض مخطوطات مجاميع الرسائل القديمة، ومنها ما نشره الأستاذ المحقق محمود الأرنؤوط لمحمد بن طولون الدمشقي بعنوان (إعلام السائلين عن كتب سيد المرسلين).

ولا يزال في المكتبات العربية والأجنبية عدد كبير مجهول، من مجموعات الرسائل المخطوطة، من مختلف العصور الأدبية المتأخرة، ينتظر دوره في التحقيق، كما أن هنالك أعداداً متزايدة من الرسائل القديمة ظهرت فيما نُشر من كتب التراث، ويمكن جمعها في مجموعات أخرى، على أساس العصر أو الشخصية، وهي تنتظر أيضاً جهود العاملين في هذا الميدان من أبنائنا.

ومما رصدناه في العصر الحديث ميل كثير من كبار الكتّاب والشعراء والفنانين والسياسيين والمفكرين والعلماء والفلاسفة وأصحابهم إلى نشر رسائلهم في حياتهم، وميل كثير من ورثتهم من أبنائهم أو أحفادهم، أو حتى مريديهم، إلى تتبع ما تفرّق من رسائلهم وجمعه ونشره، وعلى الرغم من ذلك لا يكاد المرء يحصي، في عصرنا الحديث من سنة 1800 إلى سنة 2000 للميلاد، أكثر من خمسين مجموعة، على مستوى الوطن العربي، من رسائل المشهورين: كأمين الريحاني، وجبران خليل جبران، ومي زيادة، وطه حسين، وتوفيق الحكيم، وغسان كنفاني، إلخ. ويُعدّ هذا الميل ظاهرة صحية في عصرنا، وإن كان بعض الناس لا يجدون في أنفسهم الجرأة على نشر رسائلهم أو رسائل ذويهم لما تحتوي عليه من قضايا قد تكون محرّجة لهم أو تمسّ بأحياء من



الناس، ولكن لا بأس في أن تُنشر المجاميع الأقدم منها، وأن يُحفظ الباقي عبر الورثة إلى اليوم الموعود لنشره.

وأدب الرسائل الترسلية ذو قيمة مزدوجة: تكمن الأولى في كون الرسائل، في نهاية المطاف، نصوصاً أدبية نثرية إبداعية تكشف لنا طبيعة أساليب العصر في التصوير والتعبير، فهي مرايا للنفس البشرية وطاقاتها الإبداعية، وهي تثري لغتنا العربية، وترفعها برافد من المعاني والدلالات والاستعمالات التي تطورها وتثريها وتحصنها وتجعلها متواصلة مع التعبير عن أدق المشاعر والأفكار في العصر. وتكمن ثانيهما في كون هذه الرسائل وثائق على العصر تكشف لنا خباياه وأسراره في مختلف الشؤون، فتصح معرفتها كثيراً من مسارات تفكيرنا في تصور أحداث العصر ومجريات التاريخ وحقائقها، وفي معرفة العوامل الحقيقية التي أسهمت في صنعها، وهذا يقدم لنا، بطبيعة الحال، تفسيرات أدق وأوضح للظواهر الاجتماعية والنفسية والسياسية والاقتصادية والعسكرية والعلمية والفنية لحياة الناس في العصر. وفي كل ذلك فوائد جمة وعبر ودروس تفيدنا في الحاضر والمستقبل. وتسهم الرسائل في وعي الذات إسهاماً كبيراً، ولذا ينبغي لنا أن نحرص على حفظها وأن نعتني بنشرها ونشجع عليه بتشجيع نشر تراثها القديم وتراثها الحديث أيضاً، لأنهما تراثان متكاملان في نهاية المطاف.

ولابد من الإشارة، أخيراً، إلى أن هنالك نوعين أدبيين نشريين آخرين تطورا عن الرسائل الترسلية، أو ترعرعا في أحضانها، ثم استقلا عنها: الأول التوقيعات التي كانت تتمثل في عبارات قصيرة بليغة يكتبها

الخليفة على هوامش رسائل الأدنى مستوى منه في إدارة الدولة، أو الوالي إلى من هو أدنى منه، ثم أخذت هذه التوقيعات سبيلها إلى الانفصال عن هوامش الرسائل إلى أن تصبح مستقلة برقع خاصة بها، وكانت هذه التوقيعات في أدبنا الترسلية قد ظهرت أول الأمر في زمن الخليفة الأول أبي بكر (ر)، وكانت معرضاً لبلاغات كُتابها، ونذكر منها ما كتبه رداً على ما جاء في رسالة من خالد بن الوليد إليه، في فترة الأيام في جبهة العراق، وقد استعظم عدد الفرس وعدتهم وطلب المدد: «أدُنْ من الموت تُوهب لك الحياة» (جمهرة رسائل العرب، 1/ 606). والثاني (الرسائل الأدبية، أو العلمية عموماً، التي تشبه البحوث أو الدراسات القصيرة أو المقالات في عصرنا، وقد بدأت في أواخر العصر الأموي على يد عبد الحميد الكاتب، وعيلان الدمشقي وسواهما، لمعالجة بعض القضايا الفكرية أو الاجتماعية أو السياسية (كما هو شأن رسالة عبد الحميد عن مروان بن محمد (م 132هـ) آخر خلفاء بني أمية إلى ولي عهده عبدالله بن مروان، في سياسة الملك والرعية والإدارة وقيادة الجيوش وضبط المال وسوى ذلك، وتقع في قرابة خمسين صفحة مما نعد)، ثم انتقلت من الأدب عموماً إلى سائر العلوم والمعارف في العصور العباسية ليعالج العلماء والكتاب فيها القضايا التي تشغل بالهم وتهمهم، ومنها على سبيل المثال تلك المجلدات الثلاثة التي وصلت إلينا ونشرت بعنوان (رسائل الجاحظ).

ولاشك في أن الرسائل الترسلية نوع أدبي معروف عند العرب وعند سائر الأمم، فهو من الأنواع المشتركة بين آداب الأمم جميعاً، مع اختلاف الأساليب والمناهج والأشكال التي تستعملها كل أمة منها في أدبها. وقد اعتنت الأمم بحفظ

Lanson، مؤرِّخ الأدب الفرنسي المعروف، من جملة ما نشر عن الرسائل في الأدب الفرنسي مثلاً كتاب مختارات مهد له بتمهيد تعريفى واف عن تاريخ هذا النوع منذ أزمنة اليونان والرومان إلى زمان المختارات بعنوان (مختارات من رسائل القرن السابع عشر) Choix de lettres du XVIIe siecle، مما يدلُّنا على أن هذا النوع الأدبي كان يحظى عندهم عموماً بالاهتمام والعناية اللائقين به، مما نرجو أن نقبس مثله لما أبدع كُتَّابنا من آثار في القديم والحديث على حد سواء، لما في ذلك من الفائدة المنشودة والنفع العميم.

تراثها منه على تفاوت، كما اعتنت بنشره أيضاً، وربما قامت بنشر تراث الأمم الأخرى منه إلى لغاتها، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر (رسائل شيشرون) عند الرومان، وقد ترجمت إلى الفرنسية وغيرها من اللغات الأوروبية الحديثة، ونذكر رسائل أدبيات الصالونات الأدبية الفرنسية المختلفة في القرنين السابع عشر والثامن عشر، ومنهن مثلاً: مدام دو سيفينييه Mme de Sevigne، ومامد دو لا فاييت Mme de la Fayette، إلخ. ويسمى الفرنسيون هذا النوع من الأدب بـ (النوع الترسلّي) - le genre litteraire. وقد نشر غستاف لانسون G.

## المصادر والمراجع:

- 1- صدر الإسلام: للدكتور محمود المقداد، دار الفكر المعاصر ببيروت ودار الفكر بدمشق، ط 1، 1413هـ/1993م.
- 2- تاريخ الترسل النثري عند العرب في العصر الأموي: للدكتور محمود المقداد، مكتبة الفرسان بالجهاز، الكويت، ط 1، 1418هـ/1997م.
- 3- جمهرة رسائل العرب: صنعة أحمد زكي صفوت، 4 مجلدات، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط 1، 1355-1356هـ/1936-1937م.
- 4- حسن التوصل إلى صناعة الترسل: لشهاب الدين أبي الثناء محمود بن سليمان الحلبي (م 725هـ)، مطبعة هندية بمصر، 1315هـ.
- 5- ديوان النابغة الذبياني: صنعة ابن السكيت (م 244هـ)، ت. د. شكري فيصل، دار الفكر، بيروت، 1388هـ/1968م.

- 1- أدب الكاتب: لأبي محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة (م 276هـ)، ت. د. محمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 1، 1402هـ/1982م.
- 2- إعلام السائلين عن كتب سيد المرسلين: لمحمد بن طولون الدمشقي (م 953هـ)، ت. محمود الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 1، 1403هـ/1983م.
- 3- البرهان في وجوه البيان: لأبي الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب (من القرن الرابع للهجرة/التاسع للميلاد)، ت. د. أحمد مطلوب بالاشتراك مع د. خديجة الحديثي، ط 1، 1387هـ/1967م.
- 4- تاريخ الترسل النثري عند العرب في الجاهلية: للدكتور محمود المقداد، دار الفكر المعاصر ببيروت، ودار الفكر بدمشق، ط 1، 1413هـ/1993م.
- 5- تاريخ الترسل النثري عند العرب في

- (دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت) عن طبعة مصرية.
17. لسان العرب: لابن منظور المصري، 15 مجلدا، دار صادر، بيروت.
18. مجموعة الوثائق السياسية للعهد النبوي والخلافة الراشدة: صنعة الدكتور محمد حميد الله، دار الإرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1389هـ/1969م.
19. مختارات من رسائل شيشرون لجورج رومان:
- Romain (G.), Ciceron: Choix: de let-  
tres, Paris.
20. مختارات من رسائل القرن السابع عشر لغوستاف لانسون:
- Lanson (G.), Choix de lettres du -  
XVIIe siecles, Paris.
21. المنجد (في اللغة والأدب والعلوم):  
للويس معلوف، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط18، 1969.
22. من حديث الشعر والنثر: للدكتور طه حسين، دار المعارف بمصر، ط10، 1969.
23. يتيمة الدهر: لأبي منصور الثعالبي (م429هـ)، ن. محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة الحسين التجارية، القاهرة.

\*\*\*

10. الرائد (معجم لغوي عصري): لجبران مسعود، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1964.
11. الرسائل الشعرية في العصر الجاهلي: للدكتور محمود المقداد، مقالة في: صحيفة الأسبوع الأدبي، العدد (227)، 1990، ص8-9.
12. الرسائل والمقامات: للدكتور عمر فروخ، بيروت، 1361هـ/1942م.
13. شرح ديوان الحماسة (مقدمة-): لأبي علي أحمد بن محمد المرزوقي (م421هـ)، ت. أحمد أمين وعبد السلام محمد هارون، 4 مجلدات، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1371هـ/1951م.
14. شرح القصائد العشر: للخطيب التبريزي (م502هـ)، ت. د. فخر الدين قباوة، المكتبة العربية بحلب، ط1، 1969م/1388هـ.
15. صبح الأعشى في صناعة الإنشاء:  
لأبي العباس أحمد بن علي القلقشندي (م821هـ)، 14 مجلدا، طبعة مصورة في (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1383هـ/1963م) عن الطبعة الأميرية التي صدرت بين سنتي 1910 و 1920.
16. الفهرست: لمحمد بن إسحاق المعروف بابن النديم (م385هـ)، طبعة مصورة في



# النحو والبلاغة

## مقاربة في الاتصال والانفصال

• د. رشيد بلحبيب

تقديم:

- التداخل من سمات الثقافة العربية:

لم يعد هناك أدنى خلاف بين الدارسين الذين يعانون البحث في رحاب العربية والإسلام أن سلف هذه الأمة كان لهم تصور كلي للحياة الفكرية وخاصة في حقل اللغة والدين، فقد كان من إشعاعات القرآن الكريم توسع المدارك وتفجر العلوم المرتبطة به أولاً، والهادفة إلى خدمته قصد استكشاف معانيه التشريعية ثانياً، وكانت العلوم الإسلامية مرتبطة أوثق ارتباط بعلم اللسان، وكان التواصل قائماً بين دراسة الشعر والتوحيد والنحو والتفسير وغير ذلك مما تداخل بعضه في بعض ومدّ بعضه بعضاً في تكامل مثمر انعكس على كل فروع المعرفة الإسلامية بالثراء والخصوبة وجعل مجال البحث فسيحاً ومتشابكاً وصعباً.

فقد كانت مجالس ابن عباس جامعة للغة والأدب والتفسير والفقه والنحو، وسؤالاته مع نافع بن الأزرق معروفة (١)، كما أصبحت العلوم اللغوية مقدمات ضرورية للمفسر، وامتزجت المادة الأصولية بالمادة اللغوية امتزاجاً ملحوظاً، وأصبحت كتب الأصول مصادر في معاني الحروف وأصناف الدلالة والاستثناء حتى ألف القرافي الأصولي كتابه «الاستغناء في أحكام

الاستغناء» (٢). لقد كانت علوم النحو واللغة والمنطق والأصول والمعاني... تمثل لحة عدد هائل من العلوم لا يستغنى عن واحد منها إلا انعكس ذلك سلباً على الفهم السليم لمضامينها. ولم يكن اللغويون في القرون الأولى - خاصة - منفصلين عن النحاة، بل كانوا يمتزجون في معظم الأحوال حتى لا نكاد نرى فرقاً بين هاتين الطائفتين، ولذلك كانت كتب الطبقات والتراجم تجمع بين النحويين واللغويين في صعيد واحد كطبقات النحويين واللغويين لابن قاضي شهبه وإنباه الرواة للقفطي وبغية الوعاة للسيوطي.. وكانت نتيجة التعاون بين اللغويين والنحويين في ظل مناخ فكري معين،

واحد أو حلقات في سلسلة واحدة وهي بهذا المعنى تستلزم أمرين:  
أولهما: أنه لا يجوز الفصل بين هذه الفروع فصلا ينبئ عن استقلال أي واحد منها والاكتفاء به في معالجة أية قضية لغوية.

وهذا الكلام يقودنا إلى:

الأمر الثاني: وهو ضرورة اعتماد كل فرع على الآخر وحتمية الالتجاء إلى نتائجه وخلاصة بحوثه للاستفادة منها. (6)

### - بين علمي النحو والبلاغة:

مما لا شك فيه أن النحو العربي قد استقل بالتسمية وتفرّد بالمباحث المتميزة قبل البلاغة التي كانت عبارة عن نظرات متناثرة في مصادر النحو، وقد أتيح للعلماء من بعد أن يصوغوا تلك النظرات العابرة قواعد بلاغية ذات صبغة علمية.

فالنحاة هم أصحاب الفضل الأول في نشأة البلاغة، والتماس البدايات الأولى للدرس البلاغي يجب أن يتم من خلال كتب النحو أولا، لأن البلاغيين لم يبدأوا التفكير في موضوعهم من نقطة الصفر، وإنما بنوا صرح البلاغة على أساس جهود من تقدمهم من النحاة واللغويين، فلا عجب أن تنم الفروع عن الأصول وتقف البلاغة غير بعيد عن موقف النحو واللغة. (7)

وقد نص العلماء على أن من تمام آلات البلاغة التوسع في معرفة العربية ووجوه الاستعمال لها والعلم بفاخر الألفاظ وساقطها (8). كما أدركوا أن معرفة علم البيان مفتقرة إلى النحو، فصار علم النحو أصلا يرجع إليه في

الاحتفال بعدد من المقولات كالجنس والعدد والملكية والتعيين... بالإضافة إلى اشتراكهم في تلك النظريات الكلية التي تتعلق بمكونات الأجزاء في الجملة وترتيب هذه الأجزاء وإعراب كل منها وبيان وظائفها (3).

وقد حاول الجرجاني ترتيب العلوم اللغوية وإفشاء بعضها إلى بعض حيث قال: «فالترتبة الدنيا تتعلق بالواضع، والثانية بالتصريف والثالثة بالأنحوي والرابعة بصاحب علم المعاني والخامسة بصاحب علم البيان والسادسة بصاحب علم البديع، ويجب على صاحب كل علم منها ألا يتسلّم الكلام ممن تقدمه إلا بعد كمال صنعته» (4).

فإذا عُني علم المعاني بإقامة الصرح وعُني البيان بتقديم اللبّات ومواد البناء، فإن علم البديع يُعنى بطلاء المبنى وزخرفته فهو علم طرق التحسين الشكلي (5).

لقد كانت العلوم متداخلة يظاهر بعضها بعضا، ويفيد بعضها البعض، ولم يكد يتفصل النحو عن اللغة ولا المعاني عن البيان إلا أخيرا حيث وضعت الحدود لتمييز كل علم من الآخر وحصره في منطقة تحرّم على غيره من العلوم أن ينفذ إليها.

فأصبح بعض علماء العربية ينظرون إلى هذه الفروع كما لو كانت منفصلة بعضها عن بعض يقول كمال بشر: «إننا لا ننكر إدراكهم لنوع من الارتباط بين هذه المستويات وهو كونها تخدم غرضا رئيسيا واحدا، هو الحفاظ على اللغة وصيانة القرآن الكريم، ولكن الارتباط الذي نعنيه هنا أن علوم اللغة ومساائلها العامة لا تعدو أن تكون جوانب لشيء

ولم يكتفوا بمثل هذه الاعترافات بل استغل البلاغيون حديث النحاة في وجوب المطابقة بين الضمائر وأقاموا فوقه حديثهم في الالتفات، كما استغلوا معطيات الاستثناء فشققوا مباحث القصر وأخذوا مباحث الفصل ومرجعية المضمرات فجعلوها ضوابط للفصاحة، وهكذا «كانت البلاغة خبرة متسامية بالنحو» (10).

ومن هنا كان للنحاة أثرهم وخطرهم في تاريخ البلاغة، والمكتبة البلاغية في مسيس الحاجة إلى الوقوف على هذا الأثر.

إن مسلمة الالتقاء بين علمي النحو والبلاغة واضحة تبدأ بأعلام البلاغة النحويين البلاغيين، فحين ننظر في ترجمة عبدالقاهر الجرجاني أبي البلاغة العربية مثلاً نجد: عبدالقاهر بن عبدالرحمن الجرجاني النحوي ... أخذ النحو عن ابن أخت الفارسي (11)؛ وله فوق دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة، العوامل المائة في النحو والمقتصد في شرح الإيضاح والجمل في النحو وكتب في الصرف.

وعبدالقاهر النحوي البلاغي هو الذي وجد في أماكن كثيرة أن البلاغة القرآنية لن تتضح اتضاحاً كاملاً إلا إذا أقيمت أسس للدراسة تبدأ من النحو في خارج العمل الأدبي ثم تنتهي إلى النحو داخله (12).

ولعل هذا ما دفع تمام حسان إلى التطلع إلى معسكر البلاغيين، لما اكتمل في يديه منهج النحاة، إذ وجد البلاغيين أقرب الناس رحماً وأوثقهم صلة بالنحاة ... ومن ثم اضطر إلى التقديم للبحث

بالتفريق بين الصناعات والمعارف على نحو ما يفرق المحدثون بين الضبط وعدمه يقول: «وعندما استقام لي هذا المعيار، وجدت في ضوئه أن النحو صناعة بلا شك، وأن البلاغة تقف بإحدى رجليها في حقل الصناعات وبرجلها الأخرى في حقل المعارف، وتبين لي أن اللغويين والبلاغيين على حد سواء ربما انتفعوا بأصول النحاة في عرض مسائل الفرعين على نحو ما انتفع النحاة بأصول الفقهاء» (13).

أما تجريد الثوابت فيبدو أن البلاغيين اعتمدوا إلى حد كبير على المتوارث من قواعد التوجيه النحوية وبخاصة ما دار منها حول المعنى من الخبر والإنشاء والذكر والحذف والتقديم والتأخير والوصل والفصل والتعريف والتنكير والعلاقة والقربة والوجه إلخ.

وهذه الثوابت كافية لتدعيم ما ذهبنا إليه من أن النظرية البلاغية مقامة على جملة من التصورات اللغوية العامة وبذلك يصبح التداخل الواضح بين اللغة والبلاغة أمراً معقولاً إن لم نقل مقصوداً. ويبقى للبلاغيين ثوابتهم الخاصة بهم كالحقيقة والمجاز والتشبيه والكنية والتورية والاستعارة ... بالشكل الذي ينتفي معه التطابق الكلي بين العلمين، وهو ما لم يرتضه عدد من العلماء كابن الأثير مثلاً الذي يقول: «إن فن الفصاحة والبلاغة غير فن النحو والإعراب» (14).

وقد كان العلماء يقفون - كلما دعت الحاجة إلى ذلك - عند بعض المباحث المشتركة ليبينوا حظ النحو وحظ البلاغي، يقول ابن أبي الأصابع: «الاستثناء كالأستدراك كل منهما على



قسمين: لغوي وصناعي، فاللغوي قد فرغ النحلة من تقريره، والصناعي هو المتعلق بعلم البيان، والفرق بينهما أن الصناعي لابد أن يتضمن ضرباً من المحاسن زائداً على ما يدل عليه اللغوي (15)...

ويورد السبكي في عروس الأفراح قول الخطيب في حديثه عن التعريف وأنه قد يكون بالإضمار ثم يقول إنه: «لا يريد أن يخبر بأن التعريف يكون بالإضمار وغيره، فإن ذلك حظ النحوي بل يريد ذكر أسباب التعريفات» (16) ويصرح كذلك في نهاية حديثه عن أغراض العطف على المسند إليه بأن «لحروف العطف السابقة استعمالات أخرى مذكورة في علم النحو تركناها لأننا نذكر في هذا العلم ما يتعلق بمعاني الحروف لا ما يتعلق بحروف المعاني، فإن أحكام الحروف واستعمالاتها من موضوع علم النحو» (17).

ويقول ابن الأثير في معرض حديثه عن الحرف: «ولست أعني بإيراده ههنا ما يذكره النحويون من أن الحروف العاطفة تتبع المعطوف عليه في الإعراب ولا أن الحروف الجارة تجر ما تدخل عليه بل أمراً وراء ذلك، وإن كان المرجع فيه إلى الأصل النحوي» (18).

ويقول السبكي في معرض حديثه عن ضمير الفصل إنه: «يفيد أيضاً الدلالة على أن ما بعده خبر لا صفة على خدش في ذلك محله علم النحو، لأن هذه الفائدة من حظ النحوي لا من حظ البياني» (19).

كما ميز البلاغيون بين الجواز البلاغي والجواز النحوي، يقول السبكي: «واعلم أن الخبرة والإنشاء المتمحذين لا يعطف أحدهما على الآخر، فيجب الفصل بلاغة،

وأما لغة فاختلفوا فيه، فالجمهور على أنه لا يجوز... وجوزه الصفار وطائفة... وحاصله أن أهل الفن متفقون على منعه، وظاهر كلام النحلة جوازه ولا خلاف بين الفريقين لأنه عند من جوزه يجوز لغة ولا يجوز بلاغة» (20).

وقال الزمخشري في تفسير قوله تعالى: ﴿قُلْ لَوْ أَنْتُمْ تَمْلِكُونَ خَزَائِنَ رَحْمَةِ رَبِّي...﴾ (الإسراء/ 100): «لو» حقها أن تدخل على الأفعال دون الأسماء... فلا بد من فعل بعدها في: (لو أنتم تملكون) وتقديره (لو تملكون تملكون) فأضمر «تملك» إضماراً على شريطة التفسير، وأبدل من الضمير المتصل الذي هو الواو والضمير المنفصل وهو «أنتم»... وهذا هو الوجه الذي يقتضيه علم الإعراب، أما ما يقتضيه علم البيان فهو أن (أنتم تملكون) فيه دلالة على الاختصاص وأن الناس هم المختصون بالشئ المتبالم...» (21).

وكما هو واضح من حديث الزمخشري تقف البلاغة عند الصورة الفعلية للكلام، ولا ترفض ما فيه من نقص أو انحراف لكن يحاول النحو أن يقدم صورة مثالية كاملة للغة، فإذا لم تسعفه العبارة الظاهرة - الفعلية - في الكلام... تطوع بتقدير هذه الصورة، ونجد مثلاً لذلك في حديث الزمخشري السابق عن دخول «لو» على الأفعال دون الأسماء، وكيف يضطر النحلة، محافظة على هذه القاعدة - إلى تقدير فعل يتلوها يفسره الفعل المذكور.

فوظيفة النحو هي استخراج مبادئ اللغة ونظمها استناداً إلى الاستعمال المشترك أو ما يظن أنه استعمال مشترك، وغايته القصوى حماية اللغة من الفساد

النحوية القائلة «إن ضمير الشأن ملتزم التقديم» (25).

إذن «فمعرفة علم البيان مفتقرة إلى علم النحو» وعمل البلاغي مرتكز أساسا على معطيات النحو وأصوله، وحتى تكتسب البلاغة شرعية الوجود وتتمتع باستقلالية انطلقت من النحو واستحضرت عملا غيَّبه النحوي ولم يدخله في نسقه الوصفي للغة ذلك العمل هو تعليل الأحكام النحوية، واستغلال الانحرافات عن الأصل استغلالا فنيا.

هذا بالنسبة للبلاغة «بصفة إجمالية» إلا أن هذا التداخل والتقارب يزداد ويقوى عند اقترابنا من فرع من فروع البلاغة وهو علم المعاني، الذي سماه الجرجاني «المعاني النحوية».

### - بين علمي النحو والمعاني

«علم المعاني» من المصطلحات التي أطلقها البلاغيون على مباحث بلاغية تتعلق بالجملة، وما يكون فيها من حذف أو ذكر أو تعريف أو تنكير أو تقديم أو تأخير أو قصر أو فصل أو إيجاز أو إطناب، ولا يعرف أحد استعمله وسمى به قسما من موضوعات البلاغة قبل السكاكي (ت 626هـ) وقد كان القدماء يستعملون مصطلح «المعاني» في دراستهم القرآنية والشعرية فيقولون «معاني القرآن أو معاني الشعر» ويتخذون من ذلك أسماء لكتبهم، وليس في هذه المصطلحات ما يتصل بالبلاغة أو بأحد علومها» (26).

وعلم المعاني من الناحية الاصطلاحية هو تتبع خواص تراكييب الكلام في الإفادة، وما يتصل بها من الاستحسان

والحرص على أن تواصل أداء وظيفتها الأصلية «الإبلاغ» ووسيلته في ذلك ضبط المعايير التي تفصل بها بين الخطأ والصواب... أما البلاغة فوظيفتها وصف الطرق الخاصة في استعمال اللغة وتصنيف الأساليب بحسب تمكنها في التعبير عن الغرض تعبيرا يتجاوز الإبلاغ إلى التأثير في المتكلم أو إقناعه بما نقول... وغايتها مد المستعمل بما تعتبره أنجع طريقة في بلوغ المقاصد (22).

ورغم التماس البلاغة للطرق التي تجعل العمل الأدبي عملا فرديا باستغلال الفعل اللغوي فإنه «لا يتسنى تقديم هذا العمل والإمام بخصائصه وتبيين مميزاته إلا بالرجوع إلى تلك المبادئ التي أقامها النحاة» (23).

فما أورده البلاغيون تبريرا لتقديم المسند إليه مع أن تقديمه هو الأصل بل هو الأمر الحتم إذا كانت الجملة الاسمية لم يتقدم فيها الخبر على المبتدأ لأسباب نحوية، لكنها البلاغة وجمالياتها ولكنهم البلاغيون وفنيتهم، ولا أبرئهم من أنهم كانوا نحويين أكثر منهم بلاغيين في بعض تبريراتهم، ومن ذلك قولهم في تقديم المسند إليه: «وأما الحالة التي تقتضي تقديمه على المسند فهي متى كان ذكره أهم، ثم إن كونه أهم يقع باعتبارات مختلفة إما لأنه الأصل ولا مقتضى للعدول عنه» (24).

مثل كون المسند متضمنا لما له صدر الكلام وهذا الاعتبار نحوي بحث، وكقولهم: «وإما لأنه ضمير الشأن والقصة، نحو: هو زيد منطلق، فهذا الاعتبار نحوي أكثر منه بلاغي إن لم يكن نحويا صرفا، لأنه تطبيق للقاعدة

- 1- أحوال الإسناد الخبري .
  - 2- أحوال المسند إليه .
  - 3- أحوال المسند .
  - 4- أحوال متعلقات الفعل .
  - 5- القصر .
  - 6- الإنشاء .
  - 7- الفصل والوصل .
  - 8 الإيجاز والإطناب والمساواة (32) .
- وغيره ليحترز بالوقوف عليها من الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره (27).
- قال السكاكي : «وأعني بتراكيب الكلام الصادرة عن له فضل تمييز ومعرفة ، وهي تراكيب البلغاء لا الصادرة عن سواهم لنزولها في صناعة البلاغة منزلة أصوات حيوانات تصدر عن محالها بحسب ما اتفق .

### علاقة المعاني بالنحو :

لقد تنبه علي النجدي ناصف إلى العلاقة الوثيقة بين مباحث علم المعاني والنحو ، وأن هناك رحماً ماسة وصلة شديدة بين منهج سيبويه في كتابه وبين منهج علماء البلاغة المتأخرين في علم المعاني يقول : «الفكرة التي كان سيبويه يراها ويصدر عنها في توسيع مباحث النحو وترتيب أبوابه كما تمثلت لي بالنظر والمراجعة في الكتاب ، مذارها العامل أولاً وأخيراً ، نظر في الجملة حين تكلم عن المسند والمسند إليه فإذا هي فعلية واسمية ... ثم تكلم عن الفعل المحذوف والفعل المذكور والمتعلقات ... ثم صار إلى الجملة الاسمية فتكلم عن الابتداء ونواسخه ... ويبدو أن النسق الذي أخذ به سيبويه هو الذي ألهم علماء المعاني فكرة انحصار مباحثه في أبوابه الثمانية المعروفة ، وليس يسع المرء وهو يقرأ كلامهم في ذلك إلا أن يتبين اقتباسهم منه واقتداءهم به» (33)

وهكذا نرى أحد التعريفات ينسب إلى علم المعاني أنه قواعد ، ونجد عبدالقاهر يكاد يسمي هذا العلم «معاني النحو» ويرجع مفاهيمه إلى أصول النحو وإلى

وأعني بخاصية التركيب ما يسبق منه إلى الفهم عند سماع ذلك التركيب جارياً مجرى اللازم له لكونه صادراً عن البليغ ، لا لنفس ذلك التركيب من حيث هو هو .

وأعني بالفهم : فهم ذي الفطرة السليمة ...» (28)

وهو علم مستخرج من تتبع خواص تراكيب البلغاء بالطبع ، كما أن النحو علم مستخرج من الأعراب المتكلمين كلاماً صحيحاً بالطبع ، ولذلك صار العلماء الذين تناولت موضوعات علومهم بحث الطبيعة تلامذة الطبع» (29) .

وسمي «علم المعاني» لأن ما يدرك به معان مختلفة زائدة على أصل المراد . (30)

- وموضوع علم المعاني : التراكيب الخبرية والطلبية من حيث تطبيق خواصها على مقتضى الحال .

- ومسائله : القواعد التي يتعرف منها أن أي مقام يقتضي أي خواص من الخواص .

- ومبادئه : المسائل النحوية واللغوية .

- ودلائله : استقرار كلام البلغاء .

- والغرض منه : تطبيق الكلام على مقتضى الحال . (31)

أما مباحثه فتنحصر في ثمانية أبواب هي :



أبواب النحو، أي إلى ثوابت النحو وتجريداته.

فإذا كان النحو علماً يحتز به من الخطأ، فإن علم المعاني يحتز به عن التعقيد (34) فيتراءى من البحث فيه عن معاني الوضعية للألفاظ المفردة والهيئات التركيبية المشاركة بينه وبين علم اللغة والتركيب (35).

إن المعاني أقرب شيء إلى النحو من حيث إنها تتناول التركيب والسياق، ثم إن المعاني والنحو يتقاسمان النظر في التركيب على نحو ما سبق، فالنحو يبدأ بالأبواب المفردة وينتهي بالجملة، والمعاني يبدأ بالجملة ليصل منها إلى السياق المتصل، ولقد صرح بهذه العلاقة بين النحو والمعاني أبو البلاغة العربية عبدالقاهر الجرجاني، فأنشأ فكرة النظم ونسبه إلى المعاني وجعل المعاني المنظومة هي معاني النحو (36).

إن علمي النحو والمعاني لا يمكن الفصل بين أحدهما والآخر إلا مع التضحية بالمعنى على مستوى العلمين جميعاً، وقد كان سيبويه فيما يبدو وإعيا بهذا الأمر، فقد تناول تأليف العبارة وتركيب الكلمات وما فيها من صحة وحسن أو ما يطرأ عليها من فساد وقبح. يقول عبدالقادر حسين: «وإنما يكفي أن نشير هنا إلى أن سيبويه قد أدرك معنى نظم الكلام، وأن النحو عنده لم يكن مجرد إعراب لأواخر الكلمات وما فيها من رفع ونصب وخفض وجزم بل كان النحو عنده أعز من ذلك وأرفع قيمة مما صار إليه في عهود الانحدار التي فصل فيها النحو عن البلاغة فتمزقت أوصال العلمين وكان هذا الفصل جنائية عليهما معا» (37).

ولعل هذا المسلك الذي سار عليه سيبويه هو الذي حاول عبدالقاهر بعثه مما جعل إبراهيم مصطفى يقول: «إن عبدالقاهر الجرجاني رسم في كتابه دلائل الإعجاز طريقاً جديداً للبحث النحوي تجاوز أواخر الكلم وعلامات الإعراب وبين أن للكلام نظاماً وأن رعاية هذا النظم واتباع قوانينه هي السبيل إلى الإبانة والإفهام» (38).

وسواء أكان عبدالقاهر مسبقاً في هذا الأمر من قبل القاضي عبدالجبار أم لا، فإن عبدالقاهر كان يقصد إلى النحو البلاغي أو البلاغة النحوية، وبذلك يكون قد أخرج النحو من نطاق شكلية وجفافه وأخضعه لفكرة النظم وأخضع فكرة النظم له، وأصبح النظم الذي يرتبط بالنحو أو النحو الذي يعود إليه النظم، مباحث في الأسرار البلاغية والنكات الفنية التي تدق في جاذبيتها وتحلق في تصويرها حتى تصل إلى أرفع مراقبي البيان وذلك هو الإعجاز الذي أذاب فيه الرجل العالم عصارة أيامه ولياليه (39).

فمنهج عبدالقاهر - إذن - هو منهج النحو الذي لا يقف عند حدود الحكم بالصحة والفساد بل يمتد إلى البحث في العلاقات التي تقيمها اللغة بين الكلمات، مستغلاً في ذلك معطيات النحو وأبعاد المعاني إلى أبعد الحدود، حتى أصبح الأساس عنده هو النحو، على أن يشمل النحو علم المعاني فأصبحت مباحث التقديم والتأخير والحذف والذكر والوصل والفصل ... من مباحث العلمين جميعاً.

ولكن هذا لا يعني أن بين العلمين تطابقاً كلياً، وإلا لما أمكن الحديث عنهما منفصلين، فالنحو والمعاني يدرسان في

جهة حسن النظم المعبر عنه بالفصاحة في التركيب وقبحه، ومرجع تلك الفصاحة إلى الخلو عن التعقيد فيما يبحث عنه في علم النحو من جهة الصحة والفساد، ويبحث عنه في علم المعاني من جهة الحسن والقبح، وهذا معنى كون علم المعاني تمام علم النحو، ومن وهم أنه مجرد دعوى فقد وهم (43) وكأني بآبن كمال باشا يحاول ختم هذا الخلاف وحسمه بقوله: «وإذا تحقق ما قررناه فقد ظهر عندك أن التراكيب الخالية عن الفصاحة ساقطة عن نظر صاحب علم المعاني دون النحوي، وكذا التراكيب التي لا مزية في نظمها ساقطة عن نظر الأول دون الثاني وكذا التراكيب التي لا حظ لها من الخواص الخطابية» (44).

أما الذي يفرق بين النحو وعلم المعاني تفريقاً حقيقياً فهو محاولة علم المعاني أن يمد بصره إلى الدراسات الجمالية والذوقية والنفسية، طامحاً إلى مطلب آخر غير الذي فكر فيه النحاة، مطلب يتخطى الانشغال بمجرد المعاني الوظيفية إلى مغامرات في حقل المعاني الذوقية... ولو وقف الأمر بأصحاب علم المعاني عند حدود المعاني الوظيفية لما كان هناك مبرر لفصل علم المعاني عن علم النحو، لأن العلمين عندئذ يصبحان ولا فارق بينهما (45).

فاللغة شيء مستقل عن الذات المفكرة عند النحاة، أما النظم فهو عند الجرجاني شيء متصل بالذات المفكرة، ومن هذه الجهة يكون فكر الجرجاني مكملًا لفكر النحاة، وهو مكمل لأنه لا ينقض أساس الفكر اللغوي العربي بل يعتمد عليه في بحث إشكالية النظم،

حقيقة الأمر جملاً ونصوصاً ولكنهما يتناولان ذلك بطريقتين مختلفتين وتقنيات مختلفة، «لأن الاعتبار عند صاحب المعاني الاستعمال دون الوضع والاشتهار دون الصحة» (40).

وقد عبر عن هذا الاختلاف ابن الأثير حين قال: «وهو - البلاغي - والنحوي يشتركان في أن النحوي ينظر في دلالة الألفاظ على المعاني من جهة الوضع اللغوي، وتلك دلالة عامة، وصاحب علم البيان ينظر في فضيلة تلك الدلالة، وهي دلالة خاصة، والمراد بها أن تكون على هيئة مخصوصة من الحسن» (41).

ودافع عن استقلالية علم المعاني بهاء الدين السبكي الذي يرد سؤال السائل: أي فائدة لعلم المعاني، فإن المفردات والمركبات علت بالعلوم الثلاثة: اللغة والنحو والصرف، وعلم المعاني غايه من علم النحو؟

يقول: «كلا إن غاية النحوي أن ينزل المفردات على ما وضعت له ويركبها عليها، ووراء ذلك مقاصد لا تتعلق بالوضع مما يتفاوت به أغراض المتكلم على أوجه لا تتناهى، وتلك الأسرار لا تعلم إلا بعلم المعاني، والنحوي - وإن ذكرها - فهو على وجه إجمالي يتصرف فيه البياني تصرفاً خاصاً لا يصل إليه النحوي، وهذا كما أن معظم أصول الفقه من علم اللغة والنحو الحديث وإن كان مستقلاً بنفسه» (42).

وإذا كان صاحب المعاني يشارك النحوي في بحث التراكيب «إلا أن النحوي يبحث عنها من جهة هيئاتها التركيبية صحة وفساداً ودلالة تلك الهيئات على معانيها الوضعية على وجه السداد، وصاحب المعاني يبحث عنها من

وهو مخالف له لأنه يربط النظم بالذات المفكرة (46).

أما على مستوى التحليل والتعامل مع النصوص فيميز أحمد العلوي بين التحليل النحوي والتحليل النظمي في إطار التمييز بين علمي النحو والمعاني، يقول: «وإنما هناك علاقة بين مستويين من التحليل: التحليل النحوي الذي ينظر إلى الإنتاج اللغوي مستقلاً عن المتكلمين... والتحليل النظمي (علم المعاني) الذي يدرس الإنتاج اللغوي من جهة كونه في جانب فيه راجعاً إلى قدرات المتكلمين الخاصة واختياراتهم، فهو بحث في العلم اللغوي الخاص بالمتكلم» (47).

ولعلنا نلاحظ أن سياقات التقديم والتأخير دارت في الغالب حول الرتب المحفوظة عند النحاة، وإدراك البلاغيين لهذه الحقيقة النحوية أتاح لهم أن يضيفوا إلى مباحثهم بعداً جمالياً في تركيب الكلام من خلال العُدول عن الترتيب المألوف إلى ترتيب آخر يتميز بقدرة على إبراز الدلالة بتقديم جزء على آخر أو تأخير عنه.

ومن هنا كان التقديم والتأخير مبحثاً نحوياً بلاغياً يتكفل الجانب النحوي بتحديد الأوجه الجائزة من الأوجه المتنوعة، في حين يتكفل الجانب البلاغي بالبحث في دلالة تلك الأوجه التركيبية وتعليل صور التقديم تعليلاً جمالياً.

فالنحو والمعاني ليسا متطابقين وليسا متعارضين بل هما متكاملان بحيث لا يستغني أحدهما عن الآخر، «فالنحو بغير المعاني جفاف قاحل والمعاني بغير النحو أحلام طافية ينأى بها الوهم عن رصانة المطابقة العرفية وينحاز بها إلى نزوات الذوق الفني» (48). من أجل ذلك كان من الأليق علمياً أن تعالج موضوعات الذكر والحذف والوصل والفصل والقصر والتقديم والتأخير والتعرف والتنكير والعلاقة والقربة... في التراث النحوي والبلاغي باعتبارها مظهراً من مظاهر الالتقاء والتلاحم بين العلمين، وباعتبار أن دراسة الظاهرة عند طائفة دون أخرى من شأنها أن يخل بالتكامل الذي لاحظناه.

## الهوامش:

(1) الكامل، المبرد 3/ 222.

(2) نُشر بتحقيق طه محسن، مطبعة الإرشاد، بغداد: 1982، انظر: ص 70-72 منه.

(3) ينظر في بيان التداخل بين العلوم: دلالات التراكيب، أبو موسى ص: 11 ونظرية اللغة، راضي ص: 203 وأثر النحاة في البحث البلاغي، عبد القادر حسين ص: 23.

(4) الإشارات والتنبيهات، الجرجاني،

ص: 3، 4.

(5) الأصول، تمام حسان ص: 390.

(6) التفكير اللغوي، كمال بشر، ص: 149.

(7) الأصول، تمام حسان، ص: 348،

(8) الصناعتين، العسكري، ص: 27.

(9) جوهر الكنز، ابن الأثير، ص: 30.

(10) النحو والشعر، مصطفى

ناصف، ص: 35.

(11) بغية الوعاة 2/ 106، وإنباه الرواة



- 188/2. (12) النحو والشعر، مصطفى ناصف، ص: 36.
- (13) الأصول، تمام حسان، ص: 9.
10. (14) المثل السائر، 1/ 383.
- (15) بديع القرآن، ابن أبي الأصبع، ص: 121.
- (16) عروس الأفراح 1/ 288.
- (17) المصدر السابق، 1/ 388.
- (18) المثل السائر، 2/ 288.
- (19) عروس الأفراح، 1/ 387.
- (20) عروس الأفراح، 3/ 26.
- (21) الكشف، 2/ 696.
- (22) التفكير البلاغي عند العرب، حمادي صمود، ص: 47.
- (23) نظرية اللغة، راضي، ص: 191.
- 192 والطبيعة والتمثال، أحمد العلوي، ص: 232.
- (24) البلاغة الاصطلاحية، قلقية ص: 232.
- 209- 210، وانظر: شروح التلخيص، 194.
- 1/ 390، ومفتاح العلوم ص: 194.
- (25) مفتاح العلوم ص: 195.
- (26) المعاني في ضوء أساليب القرآن، عبدالفتاح لاشين ص: 89، أساليب بلاغية، أحمد مطلوب، ص: 67 (وانظر مثلاً: معاني القرآن للفراء، معاني القرآن للأخفش... معاني الشعر للأشنداني...).
- (27) مفتاح العلوم، السكاكي ص: 161، وانظر ص: 174- 175، المطول ص: 33.
- (28) مفتاح العلوم، ص: 161.
- (29) الإشارات والتنبيهات، الجرجاني ص: 19.
- (30) مواهب الفتاح 1/ 150.
- (31) مفتاح السعادة، طاش كبرى زادة 186/1.
- (32) شروح التلخيص (مواهب الفتاح - مختصر التفتازاني - عروس الأفراح - حاشية الدسوقي 1/ 162- 163).
- (33) سيبويه إمام النحاة - علي النجدي ناصف ص: 178- 180.
- (34) المطول - التفتازاني ص: 33.
- (35) رسالة ابن كمال باشا ص: 201 (مجلة الدارة).
- (36) الأصول - تمام حسان ص: 388.
- (37) أثر النحاة في البحث البلاغي ص: 113.
- (38) إحياء النحو ص: 16.
- (39) فكرة النظم، فتحي عامر ص: 81، وانظر اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان ص: 336، والطبيعة والتمثال، أحمد العلوي ص: 231، دراسات في خصائص ابن جني، ياقوت ص: 199، فلسفة البلاغة، رجاء عيد ص: 232.
- (40) رسالة ابن كمال باشا ص: 198.
- (41) المثل السائر 1/ 39- 40، الطراز 17/1.
- (42) عروس الأفراح 1/ 51- 52.
- (43) أساليب بلاغية، مطلوب ص: 85، البلاغة القرآنية، أبو موسى ص: 208.
- (44) رسالة ابن كمال باشا ص: 200، (مجلة الدارة).
- (45) الأصول، تمام حسان ص: 348.
- 349، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، بكري شيخ أمين ص: 51- 52، نظرية اللغة، راضي ص: 231، النحو والشعر، مصطفى ناصف ص: 33 (مجلة فصول).
- (46) الطبيعة والتمثال، العلوي ص: 241.
- (47) المصدر السابق ص: 231.
- (48) الأصول، تمام حسان ص: 344.

# ابن الدريهم

## وجهوده في علم التعمية (التشفير)

• د. محمد حسان الطيان  
جامعة الكويت - قسم اللغة العربية

### ١- تمهيد:

وثمة بدأت رحلتنا في البحث عن شخصية ابن الدريهم... استنطقنا أولاً كتب التراجم والسير فأنبأتنا بوجوده، وروت لنا طرفاً من أخباره، غير أن غايته لم تتحقق، وكانت لنا من ثم جولة مطولة في رحاب المكتبة الظاهرية التي كانت تضم نحواً من اثني عشر ألف مخطوط، بذلنا الوسع في استعراض جاذباتها، وحظينا ببعض رسائل منسوبة لابن الدريهم، ولكن غايته لم تتحقق أيضاً فالمخطوط المطلوب مازال مجهولاً، وكان لابد من مواصلة البحث والارتحال في سبيله، وهكذا انتقل التنقيب والتتقيق من دمشق إلى اصطنبول، ومن الظاهرية إلى السليمانية حيث ترقد الكثرة الكاثرة من مخطوطات العربية رهينة المحبس: الغربية، وخزائن الكتب الموصدة. وهناك وجدنا ضالّتنا بعد بحث متواصل في فهرس نحو من تسعين مكتبة ضمت إلى السليمانية، وهي تشتمل على أكثر من مئة ألف مخطوط عربي، اهتدينا إلى مخطوط رسالة «مفتاح الكنوز في إيضاح الرموز»، وذلك ما كنا نبغي، بل حظينا بأضعاف ما كنا

يعود اهتمامنا (١) بشخصية ابن الدريهم إلى نحو من عشرين عاماً إذ أوقفنا الدكتور محمد مراياتي على كلمة الأستاذ (دافيد كهن) كبير مؤرخي التعمية يقول فيها «ولد علم التعمية بشقيه (٢) بين العرب فقد كانوا أول من اكتشف طرق استخراج المعنى وكتبها ودونها» (٣) اعتمد كهن في مقولته هذه على ما اطلع عليه في كتاب صبح الأعشى في صناعة الإنشاء للقلقشندي (٨٢١ هـ/ ١٤١٨ م) حيث أفرد القلقشندي فصلاً بأسماء «إخفاء ما في الكتب من السر» (٤) عول فيه على كلام رجل يدعى ابن الدريهم، وأكثر النقل عن رسالته المسماة «مفتاح الكنوز في إيضاح الرموز»، تلك الرسالة التي اشتملت على كثير من قضايا التعمية وطرقها ومناهج استخراجها وأمثلة تطبيقية عليها. كل ذلك دعا كبير مؤرخي التعمية إلى القول بأن ابن الدريهم العربي (١٣٦٦ م) هو أبو التعمية في العالم وليس البرتي الإبطالي (١٤٦٦ م)، غير أنه أعرب عن أسفه الشديد لضياع هذا المخطوط وعدم تمكنه من الوقوف عليه (٥)، وتبلغ القضية ذروتها حين ترد الرسائل إليه منكرة هذا الكشف، مطالبة بالدليل، زاعمة أن ابن الدريهم شخصية أسطورية خرافية لا حقيقة لها ولا وجود لصاحبها (٦).

نرجو ونبغي؛ إذ وقفنا على مجموعة قيمة من رسائل التعمية، أعادت أولية هذا العلم إلى القرن الثالث الهجري بدلا من القرن الثامن، وإلى فيلسوف العرب الكندي (260 هـ) بدلا من ابن الدريهم (763 هـ). على أن ذلك لم ينقص من قدر ابن الدريهم وقيمه وأصالته، بل زاد المسألة بيانا وفسح المجال للقول واسعا. وكان ثمرة ذلك كله موسوعة «علم التعمية واستخراج المعنى عند العرب» التي طبع جزؤها الأول عام 1987م والثاني عام 1997م (7) وما زال العمل مستمرا والبحث جاريا، وكان من سؤالي الأفضية أن أرسلنا الجزء الأول إلى كبير مؤرخي التعمية دافيد كهن فجاءنا جوابه يحمل فرحته الغامرة تترجمها كلماته التي قال فيها عن الكتاب: «إنه إسهام عظيم في تاريخ علم التعمية ومدعاة كبرى لامتناهي الشخصي وتقدير سائر المهتمين بهذا البحث والمؤرخين له، وسنكون مدينين دوما بالشكر له.. (8)

### ترجمة ابن الدريهم (9)

علي بن محمد بن عبد العزيز بن فتوح بن إبراهيم بن أبي بكر بن القاسم بن سعيد بن محمد بن هشام بن عمرو، تاج الدين، المعروف بابن الدريهم الموصلية التغلبي، الصدر الرئيس الفاضل العالم النحرير المدقق المتفنن الفريد. والدريهم لقب لجدته الأعلى وهو مصغر درهم لقب به لقوله مرة (دريهم) فلزمه ذلك.

ولد في شعبان سنة 712 هـ / 1312م بالموصل، وتوفي والده وهو صغير فخلف له نعمة طائلة، فاستولى عليها وحرّم منها، فنشأ يتيما يشتغل ويجتهد ويجد في طلب العلم والتحصيل. ولما كبر أعطي بعض المال من ثروته فسافر به إلى الشام ومصر

تاجرا، وحصل من ذلك ثروة عظيمة، ثم ذهب.

قرأ القرآن بالروايات على أبي بكر بن العلم الموصلية، وتفقه على الشيخ زين الدين بن شيخ العوينة الشافعي، وقرأ عليه كثيرا من الرياضي (الرياضيات) وأخذ الحديث عن شيوخ مصر، والعربية عن شيخ العربية المشهور أثير الدين أبي حيان النحوي فقرأ عليه بعض تصانيفه ونال منه الاجازة.

وكان أول قدومه القاهرة تاجرا سنة 32 أو 33، ثم عاد إلى البلاد ثم رجع، واختص بكثير من أمراء الدولة، ولا سيما الملك الكامل شعبان، ثم أخرجه المظفر حاجي إلى الشام سنة 748 هـ وكان له في ديوان الخاص أثمان مبيعات ما يزيد على المئتي ألف درهم حاول تخليصها مرارا فلم يفلح، ثم ورد كتاب من الأمير سيف الدين بيبغاروس نائب مصر لأخراجه من دمشق فكبس بيته، وأخذت كتبه، وأخرج من دمشق سنة 749 فتوجه إلى حلب، ثم عاد إلى دمشق سنة 750 وتنقل بينها وبين مصر مرارا (سفيرا بين البلدين) إلى أن رتب مصدرا بالجامع الأموي، ثم بعد قليل رتب في صحابة ديوان الجامع الأموي، ورتب في استيفاء ديوان الأسرى.

ثم توجه في أواخر سنة 759 هـ أو أوائل سنة 760 هـ إلى الديار المصرية فأقام هناك سنتين أو أكثر، ثم إن السلطان الملك الناصر بعثه رسولا إلى ملك الحبشة، فتوجه غير منشرح، وجاء الخبر إلى الشام بوفاته رحمه الله تعالى في قوص سنة 762 هـ - 1361م.

أوتى ابن الدريهم من الذكاء ما جعل أقرانه يشهدون له ويقرون بفضله، قال فيه الصفي: «كان أعجوبة من أعاجيب الزمان في نكاته» (10) وقال: «ولم أر أحدا أحد منه

فائدة، فجاءت مصنفاته كثيرة متنوعة تنوع ثقافته الموسوعية، وذلك بالإضافة إلى تقدمه في العلوم الخفية كالمترجم والأحاجي والألغاز والحروف والأوقاف وغيرها. وقد وجدنا الصفدي أكثر مترجميه استقصاءً لمؤلفاته، إذ عد له نحواً من ثمانين مؤلفاً، جلها لم تذكره مصادر ترجمته الأخرى التي مضت الإحالة عليها، ويزيد من قيمة ترجمة الصفدي أنه نص في بدئها على أنه نقلها من خطه. وسنورد من كتبه - فيما يأتي - ما نرجح أن له صلة بالعلوم الغريبة الخفية التي افتن بها واشتهر:

1. اقتناع الحذاق في أنواع الأوقاف.
2. إيضاح المبهم في حل المترجم.
3. إيقاظ المصيب في الشطرنج والمناصب.

4. بسط الفوائد في شرح حساب القواعد.
5. بؤادر الحلوم في نوادر العلوم.
6. تصاريق الدهر في تعاريف الزجر.
7. تنائي المناظر في المرائي والمناظر.
8. ذات القوافي.
9. سبب الصرف في سر الحرف.
10. سلم الحراسة في علم الفراسة.
11. شرح الأسعرية في الحساب.
12. غاية الإعجاز في الأحاجي والألغاز.
13. غاية المغنم في الاسم الأعظم.
14. قصيدة في حل رموز الأقلام المكتوبة على البرابي.

15. كنز الدرر في حروف أوائل السور.
16. مختصر المبهم في حل المترجم.
17. مفتاح الكنوز في إيضاح المرموز.
18. المناسبات العددية في الاسماء المحمدية.

19. مناسبة الحساب في أسماء الأنبياء المذكورين في الكتاب.
20. منهج الصواب.
21. نظم قواعد فن المترجم وضوابطه.

هنا في الكلام على الحروف وخواصها، وما يتعلق بالأوقاف وأوضاعها. ورأيت منه عجباً، وهو أن يقال له ضمير عن شيء يكتبه السائل بخطه، فيكتبه هو حروفاً مقطعة، ثم يكسر تلك الحروف على الطريقة المعروفة عندهم فيخرج الجواب عن ذلك الضمير شعراً ليس فيه حرف واحد خارجاً عن حروف الضمير، وله مشاركة في غير ما علم من فقه وحديث وأصول دين وأصول فقه وقرارات ومقالات ومعرفة فروع من غير مذهب وتفسير، وغير ذلك يتكلم فيه جداً كلام من ذهنه حاد وقاد، وأما الحساب والأوقاف وخواص الحروف وحل المترجم والألغاز والأحاجي فأمر بارع، وكذلك النجوم وحل التقويم» (11).

ثم يتابع الصفدي القول: «واجتمعت به غير مرة وكتبت إليه:

نصحتك عن علم فكن لي مسلماً  
إذا كنت مشغولاً بحل المترجم  
تتلمذ لتاج الدين تظفر بكل ما  
أردت ورد بحر الفضائل واغنم  
فلا بل دنينير تصانيف ما لها  
نظير ولكن فاقها ابن الدريهم (12)  
ويختم كلامه عنه بالإشارة إلى ما كان بينهما من مكاتبات ومطارحات في الأحاجي والألغاز أودعها الصفدي كتابه (نجم الدياجي في نظم الأحاجي) ويعقد موازنة بينه وبين مشاهير علم التعمية والحروف كالبونوني وابن دنينير فيفضله عليهما ثم يقول: «وعلى الجملة فكان في هذه العلوم آية، وقدره قد تجاوز فيها كل حد وانتهى إلى غاية» (13).

## مصنفاته:

أفاد ابن الدريهم من حياته التي لم تتجاوز الخمسين سنة في التأليف أيما



6. الألفبائيات والأبجديات: (الأولى

للحروف والثانية أقلام الحساب).

7. ضروب التعمية: وهي كثيرة أفرد لها الفصل الثاني.

ثانيا: ضروب التعمية وهي ثمانية وفق ما عرضه ابن الدريهم:

1. المقلوب: (محمد - دمحم)

2. الإبدال: (إبدال الحرف بآخر على اصطلاح معين كأبجد، أو بيت من الأبيات المشهورة التي تشتمل على كل الحروف)

3. زيادة عدد الحروف أو نقصانها: (تكرارها أو إسقاط حرف منها حيث وقع..)

4. استعمال الأدوات: (رقعة الشطرنج - اللوح المثقب)

5. إبدال أعداد الجمل بالحروف: (محمد: أربعون - ثمانية - أربعون - أربعة)

6. تعمية الحروف بالكلمات: (علي: عرفت الأمر يسيرا)

7. جعل الحروف على أسماء الأجناس: (الألف للأتنام، والباء للبقول...)

8. استعمال أشكال مخترعة للحروف: (0=1)

ثالثا: مقدمة صرفية:

تدل هذه المقدمة على تمكن ابن الدريهم من ناصية اللغة، ومعرفته بأسرارها وخصوصا ما كان متداولاً منها في عصره وبيئته، ويتبدى ذلك في عرضه للحقائق التالية:

1. أطوال الكلمات

- أقلها على حرف واحد: ف (الأمر من وفى) - ق (الأمر من وقى...).

- أكثرها على 14 حرفا: (أفلمستنزها تكما أعددتماها).

- حروف الزيادة (هويت السمان).

- مبلغ نهاية الأسماء دون زيادة خمسة أحرف.

جهود ابن الدريهم في علم التعمية (التشفير)

يتبين من استعراض أسماء المؤلفات الأنفة مبلغ عناية ابن الدريهم بعلم التعمية وتفننه به، وقد حظينا في بحثنا الطويل عنها بخمسة منها محتفظ بمصوراتها، وهي: مفتاح الكنوز في إيضاح الرموز (14)، وغاية المغنم في الاسم الأعظم (15)، وقصيدة في حل رموز الأقلام المكتوبة على البرابي (16)، وذات القوافي (17)، ومنهج لصواب، وسأقصر الكلام هنا على مفتاح الكنوز والقصيدة لأنهما في الصميم من علم التعمية.

## 1. مفتاح الكنوز في إيضاح الرموز

بسطنا الكلام على هذه الرسالة تحقيقا ودراسة وتحليلا في كتابنا «علم التعمية واستخراج المعنى عند العرب» (18) وسأقتصر هنا على الإشارة إلى أبرز معالمها:

اشتملت الرسالة على الموضوعات التالية، وقد جعلنا كلا منها في فصل:

أولا: عدة المترجم: ما لا بد منه لمن يعاني هذا العلم من معرفة ما يلي:

1. اللغة التي يروم حل قلمها: (عربية - عبرية - مغلية - فارسية..)

2. قواعد هذه اللغة: (وخصوصا من الناحية الصرفية).

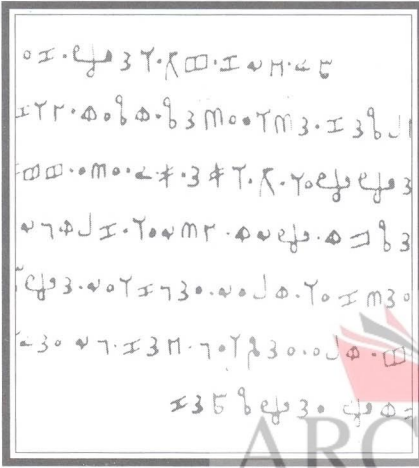
3. تواتر الحروف فيها: (حروف المد واللين هي الأكثر استعمالا في كل اللغات)

4. رسم الحروف (تقطيعها ووصلها): (كل الأقلام مقطعة خلا المغلي والسرياني والعربي فإن حروفها توصل وتقطع).

5. عدد حروف كل لغة: (المغلي 17 حرفا - الأرمني 36 حرفا...)

لاستخراج ما عمى بالاببدال باستعمال أشكال مخترعة للحروف في مثالين اثنين، وهما المثالان اللذان أخذهما القلقشندي عن ابن الدريهم في الفصل السالف، وقال عنهما دافيد كهن: إنهما أول عرض لاستخراج المعنى في التاريخ: - The first ex- position on cryptanalysis in history

## وفيما يلي صورة المثال الأول:



وقد مضى ابن الدريهم يستخرج ما فيه خطوة خطوة، متبعا ما رسم في منهجية استخراج المعنى حتى ظهر الكلام الواضح، ونصه:

«صد عني فلا تلم يا عدولي  
لست أسلو هواه حتى المات  
لا تقل قد أسا ففي الوجه منه  
حسنات يذهبن بالسيات (22)  
هذان البيتان لمصنف هذا الكتاب علي بن  
الدريهم الموصل (23)

## 2. قصيدة ابن الدريهم

في حل رموز المكاتبات وفهم أقلام المتقدمين

- مبلغ نهاية الأفعال دون زيادة أربعة أحرف.

- الحروف الذلعية لا تخلو منها كلمة رباعية الأصل أو خماسيته.

2. مبلغ تكرار الحرف الواحد:

- في الكلمة الواحدة خمس مرات، كقوله: (ما رأينا كُنْكَأ كُنْكَأ (19)

- في الكلام المتصل تسع مرات كقوله: لا ترددددد

دد دعني من فند

(دد الأول للعب، والثانية موضع، والثالثة اسم رجل منادي).

3. اقتران الحروف وتنافرها: وهو على أنواع:

أ. ما لا يقارن بعضه بعضا لا بتقديم ولا بتأخير، نحو: (ث لا يقارن ذ، ز، س، ص، ض)

ب. ما يقارن بتقديم، نحو: (ع مع هـ)

ج. ما يقارن بتأخير، نحو: (د لا يتقدم على ز، ص، ط)

وقد استوفى جل حالات عدم اقتران الحروف، فجمعنا ذلك بجداول خاص (20)

رابعاً: منهجية حل الترجمة: تتلخص منهجيته بالمراحل التالية:

أ. أعد الحروف أو الأشكال المستعملة.

ب. حصر تكرار كل منها.

ج. استخراج الفاصلة.

د. مطابقة تواتر وقوع الأشكال ضمن النص ومقارنته من تواتر دوران حروف اللغة. (ولابد أن يكون الكلام كثيراً ليصح ذلك).

هـ. استعمال أطوال الكلمات (الثنائية، الثلاثية...) والكلمات المحتملة.

و. ما يتقدم الألف واللام في بدء الكلمة يكون غالباً أحد الحروف: (ب، ف، ك، و).

خامساً: مثالان عمليان في حل الترجمة:

يتضمن هذا الفصل وصفاً دقيقاً مسهباً

أراد ابن الدريهم - فيما يبدو - من هذه

القصيدة أن يجعل علم التعمية علما ذا أسس

معروفة وحدود دقيقة، يتلقاه الطالب كما

يتلقى غيره من العلوم، فعمد إلى نظمه بهذه القصيدة تأسيسا بما فعل أرباب العلوم الأخرى حين نظموا علومهم، كالفية ابن مالك في النحو والشاطبية في القراءات والجوهرية في التوحيد. ولأن المنظوم أيسر حفظا، وأطرب وقعا، وأوفق لمرام المتعلم من الأصل المنثور. يقول في مطلعها مبينا أهمية هذا العلم ومشيرا إلى اهتمام الملوك به:

وبعد فالعلم جمال وشرف

والسر منه الدر داخل الصدف

فإن كشف السر كالمترجم

من أحسن العلوم للمستفهم

وعنه في الأوقات لأستغنى

بذاك حذائق الملوك تُعنى

يستخرج المعلوم من مجهول

أكرم به من مطلب مأهول

وقد نظمت في أصول علمه

قواعدا تضبط حرومه (٢٤)

ثم يبين فوائد هذا العلم فيجعل في

مقدمتها الكشف عما أخفاه المتقدمون من

علوم في كتبهم أو في مقابرهم

(كالأهرام)، أو في شواهد القبور

(البرابي)، ويشير إلى فائدته أيضا في

الكشف عما في مكاتبات الملوك وهنا تكمن

الأهمية القصوى لهذا العلم، ومكاتبات

الأصدقاء وهو ما يمكن أن يتفكه به في

هذا العلم:

وإن من أجلها فوائد

هذا الذي يبلغ المقاصدا

في كشف ما ألغزه بعض الأول

ورمزوه من علوم وعمل

في الطرس والأهرام والبرابي

وكتب الملوك والأحباب (٢٥)

ويصرح بأن هذا العلم يبلغ صاحبه

أعلى المراتب لدى الملوك وغيرهم:

وتبلغ المراتب السنية

عند ملوك العصر والرعية (26)

ثم يمضي في بيان عدة المترجم وما ينبغي له أن يعلم على النحو الذي رأيناه في رسالته، لا يكاد يختلف عنه إلا في النظم، حتى إن الأمثلة التي ضربها هناك عاد فصاغ منها شعرا هنا، من ذلك قوله في تكرر الحرف الواحد:

وجاء بالزيادة المكثرة

حرفان أو ثلاثة مكرره

وأربع من خمسة كسكك

وخمسة في كلمه كككك

وقد يجيء في كلام منفصل

مكررا حرف لتسعة يصل

كمثل بيت: لا ترددددد

تمام ذاك (27): دد دعي من فدد (28)

ثم يختم القصيدة بعرض مثال عملي

لنص معمي بطريقة إبدال الحروف

أشكالا مختصرة، وهو المثال الثاني الذي

عرضه في مفتاح الكنوز. وهو هنا يسرده

أولا مفرقا حروفه واضعا تحت كل منها

الشكل المخترع لها، ثم يذكر طريقة

استخراجه لينظمه في نهاية القصيدة

بقوله:

الحمد لله على ما ألهما

من الصواب وعلى ما علما

ثم صلاة الله والسلام

على الذي ظله الغمام

محمد النبي خير من خلق

أفصح من بالضاد في اللفظ نطق

وأله معدن كل علم

وصحبه أولي النهى والفهم

خاتمة:

إن ما وقفنا عليه من آثار ابن الدريهم

(139).

- كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، مصطفى بن عبد الله حاجي خليفة، دار الفكر، دمشق، 1402 هـ/1982 م.

- معجم المؤلفين، عمر رضا كحالة، مكتبة المثنى ودار أحياء التراث العربي، بيروت.

- هدية العارفين، إسماعيل باشا البغدادي، دار الفكر، دمشق، 1402 هـ/1982 م.

The codebreakers, David Kahn, 1976 -  
New York,

## الهوامش

(1) المقصود فريق العمل المؤلف من د.

محمد مرياتي ود. يحيى مير علم ود.

محمد حسان الطيان الذي أخرج كتاب علم

التعمية واستخراج المعنى عند العرب

بجزءه

(2) يعني بالشق الأول علم التعمية،

وبالشق الثاني علم استخراج المعنى

والتعمية (أي التشفير) تحويل نص

واضح إلى آخر غير مفهوم باستعمال

طريقة محددة. واستخراجها عكس ذلك.

(3) ص 93 The codebreakers وعلم

التعمية 47/1.

(4) وهو الفصل الثامن من الباب الثاني

من المقالة الرابعة. انظر صبح الأعشى

229/9.

(5) Miftah al Kunuz fi Idah al-marmuz.

Though this must be included among the

lost books of cryptology, most of its infor-

mation was probably preseved in Qalqua-

shandi., The codeBreakers ص 59

(6) ص 992 The codeBreakers

وجهوده في مجال علم التعمية واستخراج المعنى لا يعدو أن يكون نموذجاً لاسهامات الرجل في هذا الباب، ولا شك أن وراء ذلك كله علماً كبيراً وآثاراً اضافية اطلعنا على بعضها، وما زلنا نتطلع نحو العثور على المزيد منها، وهي تشهد على أن الرجل كان علماً من أعلامنا العظام. وهو حقيقي بأن يكرم، وينضم إلى ركب الخالدين من رجال العلم لما قدم من إنجازات في صرح الحضارة العربية الإسلامية.

## المراجع

- أعيان العصر وأعوان النصر، صلاح

الدين خليل بن أبيك الصفدي (764 هـ)

تحقيق د. علي أبو زيد وزملائه،

مطبوعات مركز جمعة الماجد للثقافة

والتراث بدبي، ط 1418 هـ-1998 م.

- البدر الطالع، للقاضي الشوكاني.

- تاريخ الأدب العربي، كاول بوكلمان،

ترجمة عبد الحليم النجار ومن مائة دار

المعارف بمصر، الطبعة الرابعة، 1959 م.

- الدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة،

ابن حجر العسقلاني - مصورة دار الجيل،

بيروت.

- صبح الأعشى في صناعة الإنشا،

أحمد بن علي القلقشندي، وزارة الثقافة

والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية

العامة، مصورة عن الطبعة الأميرية.

- علم التعمية واستخراج المعنى عند

العرب، د. محمد مرياتي، د. محمد حسان

الطيان، د. يحيى مير علم، مطبوعات

مجمع اللغة العربية بدمشق، الجزء الأول

1978. الجزء الثاني 1997.

- قصيدة ابن الدريهم في حل رموز

المكاتبات، مخطوط في دار الكتب المصرية

بالقاهرة ضمن مجموعة يحمل رقم



عدد أبياتها ثلاثين بيتاً فقد بلغت قوافيها تسعمئة قافية استغرقت حروف المعجم جميعها وزادت عليها حرف (لام ألف) وقد كتبت عن هذه القصيدة مقالاً بعنوان «ذات القوافي قصيدة لابن الديرهم» نشر في مجلة التاريخ العربي التي تصدر عن جمعية المؤرخين المغاربة في الرباط.

(18) انظر الجزء الأول 195، 157 و 19 و 309، 365.

(19) يفسر ابن الديرهم هذا الكافات بقوله: الأول للتشبيه، والأخير للخطاب، وككك جمع ككة وهي المركب الكبير، مثل عكة وعكك، وغلة وغلل. ويبدو أن هذه الكلمة من العاميات المنتشرة آنذاك إذ لم نعثر عليها في معجماتها العربية، ولعل هذه العبارة التي مثل بها ابن الديرهم مقطوعة من أبيات تنسب إلى المفشراني - وهو زجال مصري - يقول فيها:

يا سابحاً في بركك  
وصافداً في شبكك  
لا تحقرون كككي  
فكككي ككككك

(20) علم التعمية 1/ 191

(21) ص 96 The codeBreakers وانظر علم التعمية 1/ 4/ 19.

(22) ورد هذان البيتان في ترجمة ابن الديرهم في كل من أعيان العصر للصفدي 3/ 528 والدرر الكامنة 3/ 107.

(23) علم التعمية 1/ 359، وصبح الأعشى 9/ 244.

(24) مخطوط قصيدة ابن الديرهم ورقة 1/ ب.

(25) قصيدة ابن الديرهم ورقة 1/ ب.

(26) قصيدة ابن الديرهم ورقة 1/ أ.

(27) في الأصل: «ذاو».

(28) قصيدة ابن الديرهم ورقة 5/ أ.

(7) ضمن منشورات مجمع اللغة العربية بدمشق وبتقديم من رئيسه أستاذنا الدكتور شاكراً الفحام.

(8) انظر نص الرسالة كاملاً في كتاب علم التعمية 2/ 2221.

(9) مصادر ترجمته: أعياد العصر وأعيان النصر ورقة 3/ 528، 521، والدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة 3/ 108، 106، والبدر الطالع بمحاسن من بعد القرن السابع 1/ 477، وكشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون ص 103، 139، 182، 209، 214، 245، 394، 410، 480، 486، 487، 497، 498، 499، 500، 501، 502، 503، 504، 505، 506، 507، 508، 509، 510، 511، 512، 513، 514، 515، 516، 517، 518، 519، 520، 521، 522، 523، 524، 525، 526، 527، 528، 529، 530، 531، 532، 533، 534، 535، 536، 537، 538، 539، 540، 541، 542، 543، 544، 545، 546، 547، 548، 549، 550، 551، 552، 553، 554، 555، 556، 557، 558، 559، 560، 561، 562، 563، 564، 565، 566، 567، 568، 569، 570، 571، 572، 573، 574، 575، 576، 577، 578، 579، 580، 581، 582، 583، 584، 585، 586، 587، 588، 589، 590، 591، 592، 593، 594، 595، 596، 597، 598، 599، 600، 601، 602، 603، 604، 605، 606، 607، 608، 609، 610، 611، 612، 613، 614، 615، 616، 617، 618، 619، 620، 621، 622، 623، 624، 625، 626، 627، 628، 629، 630، 631، 632، 633، 634، 635، 636، 637، 638، 639، 640، 641، 642، 643، 644، 645، 646، 647، 648، 649، 650، 651، 652، 653، 654، 655، 656، 657، 658، 659، 660، 661، 662، 663، 664، 665، 666، 667، 668، 669، 670، 671، 672، 673، 674، 675، 676، 677، 678، 679، 680، 681، 682، 683، 684، 685، 686، 687، 688، 689، 690، 691، 692، 693، 694، 695، 696، 697، 698، 699، 700، 701، 702، 703، 704، 705، 706، 707، 708، 709، 710، 711، 712، 713، 714، 715، 716، 717، 718، 719، 720، 721، 722، 723، 724، 725، 726، 727، 728، 729، 730، 731، 732، 733، 734، 735، 736، 737، 738، 739، 740، 741، 742، 743، 744، 745، 746، 747، 748، 749، 750، 751، 752، 753، 754، 755، 756، 757، 758، 759، 760، 761، 762، 763، 764، 765، 766، 767، 768، 769، 770، 771، 772، 773، 774، 775، 776، 777، 778، 779، 780، 781، 782، 783، 784، 785، 786، 787، 788، 789، 790، 791، 792، 793، 794، 795، 796، 797، 798، 799، 800، 801، 802، 803، 804، 805، 806، 807، 808، 809، 810، 811، 812، 813، 814، 815، 816، 817، 818، 819، 820، 821، 822، 823، 824، 825، 826، 827، 828، 829، 830، 831، 832، 833، 834، 835، 836، 837، 838، 839، 840، 841، 842، 843، 844، 845، 846، 847، 848، 849، 850، 851، 852، 853، 854، 855، 856، 857، 858، 859، 860، 861، 862، 863، 864، 865، 866، 867، 868، 869، 870، 871، 872، 873، 874، 875، 876، 877، 878، 879، 880، 881، 882، 883، 884، 885، 886، 887، 888، 889، 890، 891، 892، 893، 894، 895، 896، 897، 898، 899، 900، 901، 902، 903، 904، 905، 906، 907، 908، 909، 910، 911، 912، 913، 914، 915، 916، 917، 918، 919، 920، 921، 922، 923، 924، 925، 926، 927، 928، 929، 930، 931، 932، 933، 934، 935، 936، 937، 938، 939، 940، 941، 942، 943، 944، 945، 946، 947، 948، 949، 950، 951، 952، 953، 954، 955، 956، 957، 958، 959، 960، 961، 962، 963، 964، 965، 966، 967، 968، 969، 970، 971، 972، 973، 974، 975، 976، 977، 978، 979، 980، 981، 982، 983، 984، 985، 986، 987، 988، 989، 990، 991، 992، 993، 994، 995، 996، 997، 998، 999، 1000.

وانظر كتابنا (علم التعمية واستخراج المعنى عند العرب 1/ 104، 100).

(10) أعيان العصر 3/ 521.

(11) أعيان العصر 3/ 524.

(12) أعيان العصر 3/ 524.

(13) أعيان العصر 3/ 526.

(14) من مكتبة أسعد أفندي المودعة في خزائن المكتبة السليمانية باصطنبول تحت رقم 3558.

(15) من مكتبة حاج محمود المودعة في خزائن المكتبة السليمانية باصطنبول تحت رقم 627.

(16) من مكتبة دار الكتب المصرية بالقاهرة ضمن مجموع يحمل رقم 139.

(17) صورته من المكتبة الظاهرية بدمشق سنة 1980، وهو الآن في مكتبة الأسد الوطنية بدمشق تحت رقم 3342 ويشتمل على قصيدة من أطرف قصائد الشعر العربي. وذلك أن ابن الديرهم جعل لكل بيت فيها ثلاثين قافية ولما كان

# من أسماك الخليج العربي في كتب اللغة والأدب

• بقلم: خالد سالم محمد

## الحمسة

### المسعودي يذكر الذبل

جاء ذكر الذبل عند المسعودي صاحب كتاب مروج الذهب لدى حديثه عن مغاصات اللؤلؤ في الخليج العربي في القرن الرابع الهجري. قال: «وقد أتينا على ذكر كيفية الغوص، وأن الغاصة لا يكادون يتناولون شيئاً من اللحم إلا السمك والتمر» وذكر أن المنخرين يحمل عليهما شيء من الذبل، وهو ظهور السلاحف البحرية التي تتخذ منها الأمشاط (3).

### الحمسة عند العرب

الحمسة معروفة عند العرب بهذا الاسم، قال الزبيدي في تاج

السلحفاة البحرية، وهي في جميع أنواعها البرية والبحرية، محاطة أجسامها بصدفات تتكون من درقة ظهرية ودرع بطني، وتتكون الصدفة من طبقة داخلية من العظم وطبقة قرنية خارجية من مادة «الكيراتين»، وعلى الرغم من وجود أسنان لها إلا أن فكوكها مغطاة بصفائح قرنية تمكنها من تقطيع وطحن الغذاء. تبيض على اليابسة، وتدفن بيضها ذا القشرة السمكية داخل حفرة (1). الحمسة لا يؤكل لحمها، قديماً كان يؤخذ شحمها كدهان لعلاج المفاصل، وكان يتخذ من عظامها خطاماً أي مشابك يسد بها الغواصون أنوفهم عند النزول إلى البحر للبحث عن المحار، ويطلقون على هذه المشابك اسم «ذبل» وهي فصيحة، ففي القاموس: الذبل: جلد السلحفاة البحرية أو البرية، أو عظام ظهر دابة بحرية تتخذ منها الأسورة والأمشاط (2).

أسماء الخليج العربي المعروفة، وهو من فصيلة سمك الكنعد، ويشبهه تقريبا في الشكل والحجم، يكثر صيده في المنطقة الجنوبية من الخليج العربي وبحر العرب، وهو من الأسماك التي تؤكل طازجة ومملحة.

## الشاعر جرير يذكر القباب

عرف العرب هذا النوع من الأسماك منذ العصر الجاهلي بنفس تسميته الحالية، وقد جاء ذكره في إحدى قصائد الشاعر جرير حيث يقول:  
لا تحسبن مراس الحرب إذ فطرت  
أكل القباب وأدم الرغف بالصير  
وفي لسان العرب: والقُبابُ: ضرب من السمك يشبه الكنعد (7).

### فُقُل

وتلفظ القباب جيما قاهرية، سمكة متوسطة الحجم لها أسنان بارزة بشكل ملفت، جسمها منقط يميل لونه إلى الرمادي الداكن، أما جزؤها السفلي فرمادي فاتح، وهي من الأسماك السامة، يمتد على طول جسمها خط بني عريض يصل طوالها إلى 90 سم، تصطاد بواسطة الشباك المجرورة وأحيانا بالصنارة والصغير منها يسمى «عِزَّة».

## الفُقُل في القاموس

جاء ذكر هذه السمكة في القاموس المحيط والتاج بما يلي الفُقُل: سمكة مسمومة لا تؤكل والجمع فقله (8).

العروس: الحَمَسَة بالتحريك: دابة بحرية أو السلحفاة جمع حَمَس محرّكة، وقيل اسم لجمع، وكذلك قال ابن دريد في جمهرة اللغة، وفي حياة الحيوان للدميري: الحَمَسَة بتحريك الحاء والميم والسين المهملة: دابة من دواب البحر، وقيل هي السلحفاة جمع حَمَس، حكاه ابن سيده في المخصص (4).

## حاقول

وتلفظ القاف جيما قاهرية سمكة انسيابية الشكل، يبلغ طولها حوالي مترا، لها ما يشبه المنقار، لونها العلوي من جهة الرأس والظهر أزرق فاتح، أما لون بطنها وجانبها فيميل إلى الفضي الفاتح، وتظهر بعض الخطوط العريضة الداكنة على الجزء العلوي عند الرأس والظهر مع بقع داكنة أيضا خلف الزعنفة الصدرية وقرب العين، تعيش في المياه الساحلية، صالحة للأكل، ويتم صيدها على عمق 14 مترا، وهي من الأسماك الصيفية التي تصطاد في جون الكويت.

## الحاقول في كتب اللغة

عرف العرب هذا النوع من السمك، وجاء ذكره في القاموس المحيط قال: الحاقول: سمك أخضر طويل، وزاد صاحب التاج له منقار قدر ذراع (6).

## قُباب

وتلفظ القاف جيما قاهرية، من

1. تنوع الأحياء في البيئة الكويتية - تأليف: شارون ك. جـمعان ود. روبين ميتلنيس. مراجعة د. عادل محمد محمود جاد - ص 135.
- إصدار مركز البحوث والدراسات الكويتية - الكويت 1998.
2. القاموس المحيط - مادة: ذبل
3. مروج الذهب ومعادن الجوهر - للمسعودي - الجزء الأول ص 169
4. حياة الحيوان للدميري - الجزء الأول ص 337.
5. مصايد الكويت - د. عبد الرحمن الخولي - إدارة الزراعة مراقبة الثروة السمكية ص 83
6. القاموس المحيط وتاج العروس مادة: حقل.
7. لسان العرب مادة: قيب.
8. القاموس المحيط وتاج العروس - مادة فقل
9. مصايد الكويت - مرجع سابق ص 80
10. القاموس المحيط - والتاج - مادة: الجُم.

وتلفظ الجيم مكشكشة، سمكة متوسطة الحجم ملساء لها زوائد أمامية دقيقة تشبه الشوارب تتحسس بها الغذاء، خشفة الملحس من الأمام، ناعمة ملساء من الجانبين، لون ظهرها بني خفيف وجانبها رماديان فضيان، بطنها فضي فاتح - وأطراف زعانفها داكنة.

طولها حوالي 80 سم (9) تعيش في القيعان الطينية والرملية، تصطاد على أعماق ما بين 10/40 مترا، وموعد صيدها خلال فصلي الصيف والخريف، تصطاد بواسطة شبك الجر والحظور والشص، صالحة للأكل ولكنها غير مرغوبة كثيرا، رخيصة الثمن، وهي ثلاثة أنواع.

اشتق اسمها من طبيعة جسمها الأملس المخاطي. ففي القاموس: الحم والجماء: الملساء.

وفي التاج: الجُم بالضم: صدف (10).



# عمان... الأمل

د. سالم عباس خدادة

قالوا عُمان فقلت الحب والأمل  
هل أرضها غير جِئَاتٍ منشِرة  
قالوا عمان فطار القلب من طرب  
هيئون لينون في سيمائهم ألق  
فرسان ملحمة إن لاح بآرقها  
كانوا البناء لمجد مشرق أبدا  
واليوم نحو العلاتمضي مواكبهم  
عمان جئتك والأحزان تغمرني  
عشر مرضين وأكبأ ممزقة  
أب وأُم وابن لأحـــــديت لهم  
أخ وأخت وزوج قد تقحّمهم  
عشر مرضين فما أقساه من زمن  
عمان هبّي إليهم واكتبي لهم  
جئنا إليك وأسـرانا على أمل  
وفرحة في رحاب الروح تشتعل  
وهل سماها بغير المجد تكتحل  
لفتية في رباها طبعهم غسل  
يحكي النقاء الذي من نهـره نهـلوا  
أو العواصف إن لاحت فـهم جبل  
هذي الصحائف تروي أين هم وصلوا  
يقودها النيران: العلم والعمل  
ومهجتي حملت ما ليس يُحتمل  
ترنو إلى الأفق، تبكي ثم تبتهل  
إلا الحديث الذي بالدمع يغتسل  
ليل الطغاة، وقد سدت به السبل  
على القلوب التي ضاقت بها الحيل  
يوماسعيدا به الأقراح تكتمل  
وكلنا أمل يا أيها الأمل

# آيات من سفر الخروج

• شعر: سعد مصلوح

توطئة

في الأول من مارس من هذا العام بلغ الأستاذ الدكتور سعد مصلوح - أستاذ اللسانيات الحديثة وعلم الأسلوب في جامعة الكويت - سبعة وخمسين عاماً، فأخذ يقلب صفحات أيامه، ويطلع صحائف أعماله، فأصيب بحيرة واكتئاب، فضى يجوب أرض ذاته طويلاً وعرضاً، عله يجد إجابة عن بعض أسئلة حائرة طرحتها عليه ذاته. فأشرقت هذه الحالة عن قصيدة سرعان ما أرسلها إلى الأستاذ المؤرخ الشاعر خالد سعود الزيد الذي تربطه به علاقة حميمة، وصداقة متينة، فما كان من (الزيد) إلا أن ردّ عليه بقصيدة لم تكن إجابة بقدر ما كانت استجابة لتلك الحالة الشعرية. وعلى الرغم من أن القصيدتين لم تلتزما بحراً واحداً، إلا أنهما التزمتا رويّاً واحداً. رويّاً مازال الزيد ومصلوح منه ينهلان.

نُوحاً كَانَ أَمْ شَدَّوَا صُرَاخُكَ لَيْلَةَ الْمُهْوَى؟!  
وَمَنْحاً كَانَ سِرُّ الْمَوْتِ وَالْمَيِّتِ لَدَى أَمْ بَلَّوَى؟!  
وَصِدْقاً كَانَ أَمْرُ الْعَشْقِ وَالْأَشْوَاقِ أَمْ دَعْوَى؟!  
وَجِدّاً بَاتَ هَرَجُ الْعُرْسِ وَالْأَضْوَاءِ أَمْ لَهْوَا؟!  
أَكَانَتْ صَخْرَةٌ إِخْلَادٌ الْأُمَمَاتِ أَمْ غَفْوَا؟!  
غَشِيَتْ الْمَوْجَ كَالْمَسْبُوحِ لَأَقْصَدَا وَلَا سَهْوَا  
إِلَى كَوْنٍ أَوَادِمُهُ تَلَوُّدُ بَأْمٍ هَاهَا حَوَا  
فَرَاشاً نَحْوَ نِيرَانِ لَظَاهَا جَنَّةُ الْمَأْوَى  
فَكَانَ السَّرُّ مَيِّلَاداً تَجَلَّى إِذْ هُمْ نَجْوَى  
وَإِذَا بِالْخُرْ رَتَحَ ضُنْهَ فَيَذَرُ رَحْبَهَا حَبْوَا  
وَتَرَأْمُهُ، فَيَسْرِعُ فِي قَسِيحِ قَضَائِهَا الْخَطْوَا  
فَيَأْشَبِحَا مِنَ الْأَوْهَامِ! يَأْ أَحَدُودَتُهُ تُرْوَى  
إِلَى كَمْ ذَا تَبَدَّلُ مِنْ رَحِيبِ سَمَائِكَ الْقَبْوَا  
تُطَوِّفُ فِي مَرَابِعِهَا تَرُومُ الْمَنِّ وَالسَّلْوَى  
وَيَلْهَثُ بِطَنُكَ الْغُرْتَانِ خَلْفَ عُثَائِهَا الْأَحْوَى  
وَتَجْرَعُ مُهْلَهَا جُرْعَا لَتَحْسُو عَذْبَهَا حَسْوَا

لَا تَخْشَى لَهَا كَبُورًا  
كَخَبِطِ النَّاقَةِ الْعَشَا  
فَتَسْقَى السَّقْبَ وَالْبَوَا  
الصَّبْرَ اثْبَاتًا وَلَا مَخَا  
وَلَيْسَ كَمِثْلِهَا عَدُوٌّ  
وَالْأَوْزَانِ وَالشَّكْوَى  
نَوَاةٌ أَطْلَعَتْ قِنُورًا  
حُرُوفَ الْبِئْسِ وَاللُّوَا  
فَ«لَيْتَا» بَعْدُ أَوْ «لَوْ»  
فَأُشْبِعْ خِرْقَتِي رَفُورًا  
شَقِيتُ بِهِ بِلا قُحُورِ  
وَلَسْتُ لِحَالِهَا كَفُورًا  
وَأُخْبِرُ سَبَّ أُنِّي الْأَقْصَى  
أَنِّي بِجِدِّ بَالِغٍ شَاوَا  
إِلَى سَاعِي وَلَا جَدُوِي  
الْحَرَمِ مَنْ تَخَطَّاهُ زَهْوَا  
تَبِيرُ الْقَوْمِ أَوْ رَضُوِي  
يَعِجُّ عَجَبُهَا لَغْوَا  
الْأَنْفِ بَاتَ مُسَامِرًا جَرُورًا  
وَيَا سِفْرَ الْبُكَاءِ عَفُورًا  
فَكَيْفَ الْعُدُوَّةُ الْقُصُورِ؟  
مَقَالٌ رَتَقَ الصَّفُورَا  
حَطَطَتْ الرِّحْلُ أُمُّ عُلُورَا  
لَا مَدْحًا وَلَا هَجُورَا  
أَسْنَدْتُ دَنِي بِهِ تَلُورَا  
وَأَقْلَبُ مُرَّةَ حُلُورَا  
الْحُزْنَ سِفْرًا أَنْ يُطَوِي

وَتُجْرِي خَيْلَكَ الْعَرْجَاءَ  
وَتَخْبِطُ فِي مَفَاوِزِهَا  
تَفِيضُ بَدْرَهَا حُمُوقًا  
وَلَا تَأْلُو كِتَابَ  
هِيَ التُّؤْبَاءُ أَعْدَتُنِي  
قَعَادَتِ دَوْرَةُ الْأَحْزَانِ  
لَأَجْلِسَ بَيْنَ أَفْـ رَاخِي  
لَعَيْشٍ قَدْ تَقَاسَمَهُ  
أَقُولُ: «عَسَى»؛ فَإِنْ حُرِمْتَ  
وَأَرْقُبُ خِرْقَةً مِرْزَعًا  
كِتَابَ الْعُمَرِ يَنْصَأُ  
تُحَاجِبِيَنِ بِالْغَازِ  
أَغَالِبُهَا وَتَغْلِبُنِي  
وَأُخْبِرُ سَبَّ ضَلَّةً  
وَكَمْ جَدٌّ وَلَا كَدُّ  
وَكَمْ جَدٌّ هَلْ يَشُقُّ  
وَكَمْ ظَرْفٍ رَمَّكَ بِهِ  
وَكَمْ طُرْسٍ مِرْزُوقَةٍ  
وَكَمْ لَيْثٍ بِجَدِّ دَعِ  
كِتَابَ الْعُمَرِ مَعْدِرَةٌ  
شَهِدَتْ الْعُدُوَّةَ الدُّنْيَا  
عَذِيرِي مِنْ مُكَابَدَةِ  
فَلَسْتُ بِأَبِهِ سُفْلًا  
وَلَسْتُ بِمُسَمِّعِ الْأَيَّامِ  
بَطِيئًا يَسْتَدِيرُ الْعَامِ  
أَدُوفٌ بِسُمِّهِ عَسَلًا  
لَأُنْشِرَ مِنْ كِتَابِ

# إلى السعد مصلوح

• خالد سعود الزيد

أَتَيْتَ نَوَاحِياً أَمْ أَتَيْتَ بِهَا شَذَواً  
أَتَيْتَ نَهَاراً فِي ضُحَى تَسْتَطِيبُهُ  
سَلَامٌ مِنَ الرَّحْمَنِ يَنْثَرِي وَمِثْلُهُ  
يَقُولُونَ لِي قَدْ جَاءَهَا (السَّعْدُ) مُشْرِقاً  
أَتَيْتَ لَهَا تَسْعَى بِخُمْسِينَ حِجَّةً  
فَخَذَهَا بِهَا يَسْعَى إِلَيْكَ مُرَشِّحٌ  
أَنْتَ مِنْ ضَمِيرِ الْغَيْبِ تَرْجِمُهَا قَمٌ  
لَعَمْرِي لَقَدْ تَوَرَّكَتْ مِنْ قَادِمٍ حَبِوَا  
مَقَاماً، أَلَا مَا أَجْمَلَ الْقَادِمَ الْمَأْوَى  
سَلَامٌ وَمَا أَحْلَاكَ تَخْطُو بِهَا خَطُوا  
فَقُومُوا لَهُ إِجْلَالٍ مَنْ يَعْرِفُ النَّجْوَى  
وَسَبْعٌ، لَقَدْ زِيدَتْ بِأَمْثَالِهَا عَفْوَا  
لِعَفْوِكَ قَدْ يَلْقَى بِصَدْرِكَ مَا يَهْوَى  
فَصِيحٌ، هَنِيئاً قَدْ أَنْتَكَ كَمَا تُرْوَى



# عبدالرزاق البصير

بعد عام

## • حسن فتح الباب

لم تَكْ إلا لحظتان

شعاعتان من لدنك

ممطرتان بالرضى

وجلوة الرؤيا

زلفى إلى العهد القديم

ذاكرى الذي جمّعنا

وحدّنا بلحنه الرخيم

ذاكرى أوالينا

أفراحنا... أحلى أغانيها

أندى مغانيها

أشجى مآسينا

لم تك إلا ومضتان

يا أيها (البصير) في الظلام

نضّاحتان

يا أيها النبع السريّ

يفيض... لا يغيض

هذا السناء العبقري

كيف يطيق خافقُ أن يُودِعَه

تحت الثرى وأن يشيَّعه

أنَّى لمجتلبيه أن يُودَّعه

ومن لنا أن يُرجعه

هذا السنا العذب الشجى

هذا العلاء المستهام

بربة الإلهام... آية الكتاب

هذا اليراع الألمعي

صمت النخيل

خفق الخليج

همس السماء

صوت الوجود

هذا الدعاء المستجاب

قيثارة الخلود

\*\*\*

إن أنس لا أنسى لقاء الأكرمين

بدارك التي اجتبيت

(رابطة للأدباء) في الكويت

خميلة للشاعرين البررة

ذاكرة الشعب الذي مضيت بعد أن

شهدت بعثه من الحريق

كأنه الفينيقي

ضمير أمة لن تندثر

أمجادها... ليست هنودا حمر

وإن تقاذفت رداءها الرياح

واخترمت أحشاءها الرماح

للأنبياء الكذبة

الراتعين الفجرة

مُزوري التوراة والتاريخ

وقاتلي الأطفال قاطعي الطريق

\*\*\*

يا أيها (البصير) في الدجى

راوية المخلدين أنت

وأنت (هومير) العرب

تراك كنت شاردا حتى التقيت

بالشيخ في العلياء فاهتديت

شيخ (المعرة) الرحيم

إني أرى الجد العليّ وابنه الوفي

برئان في الغدو والرواح

(رسالة الغفران)

يا أيها (البصير)

أكنت تشكو الأين فاسترحت

على ضفاف (المتنبي) في أرائك

النعيم

الآن تتلوان

حروفه المفجّره

أشواقه الحيرى

دماء الحرّى على القرطاس والقلم

نُشدانه المحال

أحلامه المبعثرة

بين الليالي والجياد والرمال  
بين القصيد والنفيس والطعان  
كان (أبو الطيب) للجراح آسيا  
وكان حادي الجراح  
تنوشه في قلبه الرماح  
فتكسر النصال بالنصال  
سفينة أقوى من الطوفان  
من صيحة القرصان  
أبصر من عقبان  
كان (أبو الطيب) للسراة هاديا  
كان الصباح  
ثراكما بعد التلاقي تُنشدان  
أغنية القلب العميد  
ترنيمة الطير الشجى الأوحـد الغريد  
ملحمة المناضل العنيد  
\*\*\*  
يا أيها (البصير) في الدجى  
تراك قد وجدت ما حرمت  
رأيت ما حلمت  
وهل لقيت صاحب (الأيام)  
(طه) العميد  
على ربي بستانه النضيد  
بين الحمام المبطوقة  
توائما منطلقة  
إلى السموات العلا

إلى معارج الملائكة  
صنوان لافراق... كلما  
تجمعا لا يشردان  
تعانقا في روحة الخلود  
يستلهمان النور.... يهديان  
من ضل منا... يهديان  
بنيهما إكليل أقحوان  
وسلة من ياسمين  
ذكرى إلى أحفادهم لعلمهم  
يسترشدون  
ولا يضيع منهم الطريق  
طريقنا الشريد  
ولا يهون بيننا دم الشهيد  
\*\*\*  
http://Archivebeta.Sakhrit.com  
الآن أسمع النشيد  
مرتلا كأنه الصلاة  
صوت (المعري) الوديع  
مجلجلا كأنه الرعود  
صوت (أبي الطيب) عزّاف الرياح  
دعاء (طه) الساطع القرير  
مضمنا بفاغم العبير  
صوت (البصير)  
مسترسلا يحتضن الخليج:  
يا أيها الآتون بعدنا  
لا تهنوا.. لا تجزعوا

فاحتشدوا... واتحدوا

انتشروا... وأبشروا

بآية النشور

ورددوا النشيد:

حيّ على الصلاة

حيّ على الفلاح

حيّ على الكفاح

تحرروا من دأنكم

تحرروا لئنصروا

تعذبوا... واستشهدوا

فالأرض حبلى من جديد

وإنه المخاض

يا أيها الآتون بعدنا

قد أزفت ساعة الخلاص



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



# رَحِيلُ

• جميل إبراهيم داري

رحلَ الأصدقاء.. وماتُوا

رحلتُ كلماتُ الأحبةِ والذكرياتُ

وأنا محضُ أغنيةٍ صَدْتُ

وتهدَّلتُ فيها الحياةُ

رحلَ البحرُ..

لم يعدِ البحرُ منتجعاً

لحريقي الجميلِ

فأرضيَ مقبرةً.. وهوائيَ رفاتٍ

رحلَ الشعرُ.. ما عادَ نجمٌ

الهدايةِ

كلُّ الدروبِ ضياعٌ.. شتاتٌ

ليتني لم أجيءُ

ليتني لم أذُقُ

طعمَ هذا الزَّمانِ الصَّديءِ

\*\*\*

حينَ أبصرُ نفسي غريبَ الوطنِ

أتصوِّرُ شوقاً

أسابقُ حتى الزَّمنَ

حينَ أبصرُ نفسي على

أرضِ ذاكِ الوطنِ

أتصوِّرُ حزناً

أهْيءُ نفسي لموتِ جميلٍ

يليقُ بأحلى كفنٍ

\*\*\*

آه.. يا حلمي المستحيلِ

تمدَّدْ على شرفةِ القلبِ..

قبلَ العدمِ

ما أمرَ الحياةُ

مدججةً بعويلِ الندمِ

\*\*\*

على أيِّ ريحٍ

أسجِّلُ عنوانَ هذا اللَّهبِ؟

تبدَّدَ حلمُ القصيدةِ

فامتشقتُ جرحها

أجهشتُ بالبكاءِ بغيرِ سببٍ

إنَّ حزني أسودٌ..

والمتوسِّطُ أسودٌ..

والرُّوحُ سوداءُ

من فرطِ هذا الرَّمادِ العجوزِ

فإذاً لا ضرورةَ لي

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

يتجول ما بين عيني وعيني  
أرفو هواي بخيط العبت  
حين عدت إلى الذكريات  
رأيت قصائد محروقة  
ورميم الكلام  
وحوار الجثث

ليس يحتاجني أي منفي  
فعلي إذا أن أهدئ  
قافيتي الغاضبة  
وأقول لها: انتظري بعد..  
إن أمامك أزمنة كاذبة  
وأشم الحريق الذي



# الشاعر الأردني محمود فضيل التل البيان

حوار / منى زين الدين

الشاعر محمود فضيل التل عاش في الكويت فترة طويلة وتأثر بمواقف ومشاهد كثيرة انغrust في وجدانه وأحلامه فكتب كثيرا من القصائد التي ترسم صورا للحلم العربي وتطمح في عالم أكثر إنسانية وروح شفافة تحتوي الوجود والناس والأطفال. فهذا شاعر يزرع وردة كل صباح ويحلم أن يسافر عطرها إلى أقاصي العالم يمسح دمعة من أجفان المحرومين ويرسم بسمه على شفاه المحزونين ويشعل شموعا في ليل الأطفال الأبرياء.

شاعر يؤمن بالكلمة سلاحا والثقافة مسؤولية ولحظة دفاع عن الذات والحياة والتراث والطموحات الكبيرة. شاعر عربي يهب نبض قلبه ودم روحه لحرية الوطن وتغاريد العصفير في بريق الفجر المشرق دائما. الشاعر الأردني محمود فضيل التل كان يشغل وظيفة مساعد لأمين عام وزارة الثقافة وصدر له مجموعة من الكتب في مجالات ثقافية وإبداعية متعددة منها: الدواوين الشعرية، أغنيات الصمت والاعتراب، نداء للغد الآتي، شراع الليل والطوفان، وجدتك عالما آخر، جدار الانتظار. التقينا بالشاعر وتحدثنا معه حول إبداعه الشعري ورؤيته للثقافة وقضايا الشعر بوجه عام.

• المرأة هي الرمز والخيال وطموح الشاعر ولها قدرة على إثارة الإبداع  
• إنني عاشق للحياة لدرجة أنني أتمنى الخلود والبقاء في ذاكرة القراء والأدب  
• لكل شعر خصائصه وجمالياته مع توازن الشكل والمضمون وتعبيره عن جماليات معينة  
• عند كتابة القصيدة أعيش لحظات القلق والتوتر والانفعال وأعبر عن أحاسيسي بصدق  
• أجمل قصائدي كتبها أثناء وجودي في الكويت منفعلا بالحياة والمواقف القومية

بالرغم من ذلك أقرن هذه المرأة المتخيلة - أحيانا - بامرأة ما لها مثل هذه العلاقة مع نفسي ليزداد الإحساس ويتفاعل داخلي وأرتكز عليه ويكون محرما للأفكار والتأمل. فالمرأة هي كل شيء في حياة الشاعر. وهي كل شيء في حياتي بل هي حياتي - وتبقى في حياتي امرأة هي كل النساء وهي التي تتجسد في إلهامي الشعري بشكل دائم.

## الرحيل والموت

● هناك تركيز واضح في أشعارك على فكرة الموت والرحيل... لماذا؟  
- أذكر أنني منذ كنت طفلا... كنت أخاف الموت وأخشاه... إذ كنت شديد التعلق بوالدتي إلى الحد الذي كنت أخاف عليها من الموت وقد كان هذا الإحساس يلازمني بشكل دائم.

أما فيما بعد فقد أصبح الموت شيئا أو ظاهرة موازية للحياة. وأستطيع القول إن الحديث عن الموت عندي يعكس أكثر من شيء. فهو أحيانا يعكس استيائي من الحياة التي نعيشها... والواقع المر الذي نحن فيه خاصة بالنسبة لقضايا الوطنية والمصيرية وأخص بذلك قضية فلسطين وما آل إليه أمرها بعد عملية السلام... ولا غرابة إن قلت بأن كثرة تحدثي عن الموت يعكس شدة تعلقي بالحياة.. فأنا محب للحياة إلى درجة أنني أتمنى الخلود والبقاء على قيدها.. ولهذا أعبر عن كرهني للموت الذي ينهي الحياة. إضافة إلى أن الموت في حديثي أو في قصائدي يمثل في بعض الأحيان الموت المعنوي أو النفسي. فبالنسبة لي جسيم الحياة أفضل من نعيم الموت.. لأن الحياة وجود والموت نهاية وفناء. أما الرحيل

## ● لكل مبدع أنثاه، فأني امرأة تستحضر في الكتابة الشعرية؟

- الإحساس بالأنوثة... أو الإحساس بالمرأة شيء متأصل بالإنسان. فإذا كان هذا الإنسان مبدعا... فإن هذا الإحساس يزداد ويتعمق... إن شعور وإحساس المبدع بالمرأة يجعله يشعر باكتمال الذات... لأنها تمثل لديه التوجه ونقطة الارتكاز والأنوثة. أي المرأة - أصلا تمثل الإحساس، فهي الرمز والهيام والخيال، وهي الآخر الذي ينجبه المبدع ويتحدث إليه ويضع به كل مشاعره وأحاسيسه وهي أيضا طموح المبدع، وهي إضافة إلى ذلك مصدر إحياء وقدرة على الإبداع... والمرأة في المعنى الحقيقي لها تمثل عالم المبدع.. يلوذ بها عندما لا يستطيع أن يفصح عن شيء ما فهي مستقرة... فهي الحبيبة.. وهي الوطن.. وهي الأرض وهي الحلم وهي الوجدان والعاطفة والإحساس... وهي الشاعر ذاته في الحالة التي يستطيع فيها أن يحكي نفسه وأن يعبر ويفصح عنها... إنها ثقته وشجاعته التي يقدم بها نفسه وهي مبتدى القصيدة ونهايتها. وهي أفق المبدع. وعلى الرغم من أنني لا بد وأن أكون قد تأثرت بنساء كان لهن وقع معين في نفسي - وفي مختلف مراحل حياتي - ولا بد وأن تكون واحدة أو أخرى قد استحوذت على إحساسي واهتمامي وتأثيري الكبير والخاص بها... إلا أنني أجد نفسي في المرأة التي أرسمها في مخيلتي وأتطلع إليها... وأتوق إليها حتى لا تكون امرأة محددة. لأن التحديد يضيق الأفق ويجعله بعد حين ضحلا ويجعله على وتيرة واحدة ونمط واحد. غير أنني



فيعكس القلق الذي أعيشه وهو تعبير في شكل من الأشكال لدي عن الرفض والتمرد والنزوع إلى شيء آخر. ويعكس الرحيل عدم الرضى وعدم الشعور بالاستقرار النفسي والاجتماعي والوطني.

## قضية التراث

### ● ما مدى استفادتك من التراث والأسطورة في شعرك؟

يشكل التراث مرجعا أساسيا في ثقافتي، والثقافة تنعكس على سلوك الإنسان وأحاسيسه وتؤثر في مشاعره ونظرته للحياة. إنني أحترم التراث.. لأنه يمثل الأمة: فكرها وقيمها وفلسفتها وآدابها وعلومها واختلافها وعقائدها وفنونها وغير ذلك والأسطورة جزء من هذا التراث مهما كان أصيلا أو صحتا وحقيقتها لما يتمثل فيها من إحساس بالقدسية والتصديق. وإن القارئ لما كتبت يجد الاستفادة من الآية الكريمة والحديث النبوي الشريف والقول والمثل والحكمة والحكاية والأسطورة من وقائع تاريخية من تاريخنا العربي وأيام العرب.

### إبداعات سرية

### ● هل لك أن تبوح بقصائدك المخبأة والتي لم تنشر بعد؟

لدي عدد من القصائد التي لا أستطيع البوح بها إلا في نطاق خاص... خاصة القصائد السياسية وما يتعلق بها من فكر وإحساس خاص لدي. فمهما كان مجال أو كانت مساحة الديمقراطية والحرية يبقى هناك محظور. فحتى لا تستهجن مني أو علي مثل هذه القصائد لا أنشرها

من جهة ومن جهة ثانية فإنني متأكد أنها لا تنشر من قبل الآخرين. وقد حدث هذا أكثر من مرة. وبالنسبة للقصائد العاطفية أو الوجدانية، فإن لدى كل إنسان أو مبدع عواطف وأحاسيس دقيقة تمثل عمقه وحقيقته التي يحتفظ بها لنفسه احتراماً لهذه الأحاسيس وتقديراً لها، فقد يستنكر الناس عليه مثل هذه الصراحة وهذا الإحساس لأننا تحكم حياتنا قيم معينة لابد من احترامها أيضاً.

وعلاوة على ذلك فلدي الآن مجموعة من القصائد التي لم تنشر بعد، وأني أعمل على إعدادها لنشرها في مجموعة شعرية جديدة في العام القادم.

## شكل القصيدة والنثر

### ● هل الشكل الشعري يشكل أزمة لديك؟

لم يشكل الشكل الشعري أي أزمة بالنسبة لي. فكل شكل خصائصه وجمالياته. المهم اتساق وتوازن الشكل مع المضمون ولست مع شكل دون الآخر. ما دام الشكل الذي ينتظم القصيدة ملائماً لبنائها وموضوعها. وقد كتبت بالشكل العمودي والتفعيلة والنثر. وكلها بالنسبة لي مقبولة. أنا مع القصيدة الجميلة، القصيدة الجيدة مهما كان شكلها وثوبها الذي ترتديه.

### ● ما هو رأيك بقصيدة النثر؟ وما هو رأيك النقدي بها؟

قصيدة النثر قصيدة جميلة. ولها شكلها وخصائصها الفنية المميزة لها ولكن: إذا ما كان النص المتحدث عنه على أنه قصيدة نثر هو كذلك. فال معروف أن قصيدة النثر ليست لنا. فإذا ما قرأناها لشاعر عربي وجدناها مية باهتة. إن

حياتي ونفسي. وإن الحزن الذي يلمسه القارئ في قصائدي مرده إلى تلك المرحلة فقد عانيت فيها كثيراً. لكنها كانت جميلة بما عرفته وخبرته فيها. وبعض القصائد التي نشرتها في مجموعاتي الشعرية المتأخرة زمنياً عن كتابتها... كانت من أشعار تلك المرحلة الأولى مرحلة الصبا... ولا أغالي إن قلت بأنها من أجمل ما كتبت.

## طقوس شعرية

● هل لك طقوس عند كتابة الشعر؟  
- هذا أمر طبيعي... فكتابة الشعر حالة خاصة يعيشها الشاعر وهي حالة غير طبيعية، وإلا لاستطاع أي إنسان أن يكتب الشعر ولو لم يكن الأمر كذلك. لاستطاع الشاعر أن يكتب الشعر في أي وقت. لكن الأمر غير ذلك فللقصيدة عالمها ولحظتها ولها حياتها وموعد ولادتها لأنها بالنتيجة كائن نابض بالحياة... بكل ما في الحياة من معنى... وإن كان الأمر غير ذلك فلا داعي للقصيدة ولا مبرر للشعر... إن كان مجرد كتابة حتى لو كان موزوناً.

فأنا لا أحاول كتابة الشعر إلا إذا جاء. بمعنى أن الشعر يأتي كحالة إلهامية والقصيدة تكتب ذاتها أو القصيدة تخلق أو تولد والشاعر يكتبها مع الأخذ بعين الاعتبار التفاعل الذي يحدث بين القصيدة والشاعر. وأثناء كتابة القصيدة أحاول أن أخلو بنفسني وأقطع عن أي شيء سواها وأعيش لحظات وحالات القلق والتوتر والانفعال، وأجديني لا أستقر في مكان، ولا تهدأ نفسي حتى أتم القصيدة وأعيشها بإحساس كامل. أكتب القصيدة أثناء النوم والمشى وأثناء استغراقي في العمل. فللقصيدة سلطان يفرض نفسه في الوقت المناسب. أكتب على أي شيء

الكثيرين يعتقدون أن قصيدة النثر، هي القصيدة غير الموزونة، فيأخذون بكتابة كلام غير موزون، لا ينتظمه ناظم ويعتبرونه شعراً نثراً أو قصيدة نثر وينسون أن عدم وجود الوزن بمعناه التقليدي لا يعني أن القصيدة متحللة من الوزن. فالموسيقى والتناغم يقومان مقام الوزن التقليدي. ثم إن لأصحاب قصيدة النثر الأجانب لهم خصائصهم الفنية لقصيدتهم أو لشعرهم ولنا خصائصنا الفنية أيضاً. أنا مع الشكل الذي يستطيعه الشاعر ويبدع فيه وأنا مع العمودي والحديث مثلما أنا مع قصيدة النثر إذا وفق الشاعر بكتابتها كما يجب أن تكون وعلى النحو الذي تكون به قصيدة. وإن التعصب لشكل دون آخر، أمر غير مبرر، ولا داع له في مجال الإبداع. وهنا أقول إن الشعراء العرب لم يقدموا لنا قصيدة النثر كما هي وكما يجب أن تكون كعمل فني وكل ما يقدمونه كلاماً منثوراً يحاولون الاقتراب به من الروح الشعرية.

## سنوات الصبا

● هل لك أن تحدثنا عن سنوات الصبا الأولى، ومدى ظهورها في شعرك؟  
- سنوات الصبا الأولى مازالت ماثلة في حياتي. وبها بدأت كتابة الشعر. إذ على الرغم من أن البعض قد رأى وكتب أنني من شعراء الثمانينات. إلا أنني بدأت كتابة الشعر في الخمسينات غير أنني لم أكن أنشر. شأني في ذلك شأن الكثيرين كما عرفت. ومازال عشق تلك الأيام يملكني ومازلت أعيشه. وذكريتي الحياتية لمرحلة الصبا الأولى هي الأغنى والأجمل والأكثر نقاء وبراءة. خاصة وأنها ذاكرة مغذية. فيها الحنين وفيها الألم والحزن مؤثراً في

العربية، لأنهم مغلقون على الشعر في بلدانهم من جهة، كما أنهم قصرُوا أعمالهم النقدية على أعمال شعراء معينين لا يخرجون عنهم لأنهم بهذا يعتقدون أن شهرة الشاعر الذي يتناولون أعماله بالنقد ترفعهم وتؤدي بهم إلى الشهرة كنفقار. فهذا وهم وضلال نقدي بل هذا هراء.

## المرأة المبدعة

● ما هي الظروف التي تعيش فيها المرأة المبدعة في منظومة المجتمع العربي الذي تملكه القبيلة العربية؟  
- في الوقت الحاضر، الأمر مختلف عما كان عليه من قبل. فالخصائص القبلية خفيفة وبعضها قد تحلل وضعف في حياة مجتمعاتنا القبلية فالتطور والتحضّر والتغير حاصل في مختلف المجالات حتى الاجتماعية منها. وفي حدود ما أنا مطلع عليه لا أرى ضغوطاً على المبدعات. وباستطاعتهن التعبير عما لديهن بكل صراحة ووضوح. وكَم استمعت إلى شاعرات أو قرأت لهن شعراً لا يستطيع كثير من الشعراء أن يفصحوا عن مثله.

## الثقافة في الكويت

● وماذا عن الحركة الثقافية في الكويت وحدثنا عن ذكرياتك أثناء إقامتك بها؟  
- في الكويت حركة ثقافية إبداعية نشطة، تسير جنباً إلى جنب مع الحركة الإبداعية العربية بشكل يحفظ لها كيانها الثقافي والفني والإبداعي. سواء في الشعر أو الميادين الفنية الأخرى ويلقى الإبداع في الكويت اهتماماً واسعاً على

أجده أمامي حتى لو لم يكن ورقاً حتى لا تضيق الفكرة فأجمل حالات الإحساس والأفكار تكون في اللحظة الأولى التي تأتي بها. وأثناء كتابة القصيدة لا أحب أن يدخل عالمها أحد ولا أستجيب لأحد حتى لا أخرج عن حالة الانسجام والتداعي والإلهام الشعري وأكثر ما أَلْهَظ في ذلك استغراقِي الشديد في التأمل إلى الحد الذي أنسى فيه نفسي وإحساسي بالأشياء من حولي.

## التجربة الشعرية

● هل استطاع النقد أن يؤثر بشكل موضوعي على مناطق الإضاءة في التجربة الشعرية العربية عامة والأردنية خاصة؟  
- رغم ما يحيط بالنقد من هالة، إلا أنه مقصر في حياتنا الشعرية والفنية (الإبداعية بشكل عام). ولم يستطع حتى الآن أن يؤسس لنفسه منهجاً فنياً يقوم على أساسه بأداء مهمته الفنية النقدية (وهذا على المستويين العربي والمحلي). فالنقد في غالب الأحيان قراءة منقوصة وغير كاملة بل قراءة مشوهة للعمل الفني. وهو أحياناً بل غالباً وفي معظم الأحيان كتابات غير موضوعية لأشخاص معينين يضعون منذ اللحظة الأولى نصب أعينهم - النقد - رفع أو خفض هذا الشاعر أو ذاك. وهو أيضاً استخدام لمعايير ومقاييس فنية نقدية أجنبية ليس بالضرورة أن تصلح لأعمالنا الشعرية. فلأسف أن تكون حالة النقد كذلك. فالنقد العربي لا يُعْتَد به، وكثير ممن يسمون نقاداً لاصلة لهم بأي شكل من الأشكال بالعملية النقدية، ولا علاقة لهم بها من قريب أو بعيد وليس لديهم اطلاع على التجربة الشعرية

المستويين الرسمي ومن المؤسسات الأهلية أو الخاصة الرائدة في هذا المجال مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.

ويسعدني هنا أن أقول بأن من أفضل ما كتبت شعرا كان أثناء وجودي في الكويت مستشارا عماليا في السفارة الأردنية.

وعشت في الكويت فترة من أزهى سنوات عمري حيث اللقاءات الأدبية في رابطة الأدباء والندوات الشعرية والحركة الأدبية النشطة المزدهرة من كل جوانب الإبداع ويكفي أن اذكر الدور الذي تلعبه مجلة العربي وعالم الفكر

والثقافة العالمية وكتب التراث وغيرها من المطبوعات التي مازال أثرها في ذهن ووجدان القارئ العربي.

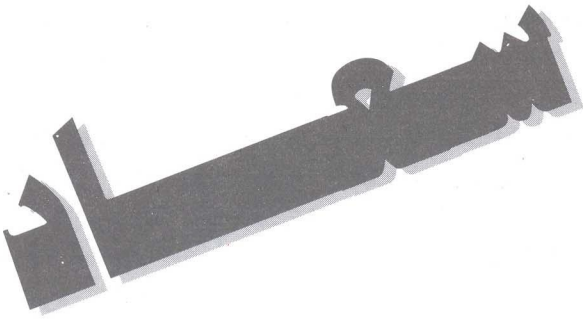
إن الكويت منبع العروبة والقومية ولا أنسى علاقتي بأصدقائي الشعراء والأدباء هناك خليفة الوقيان وعلى السبتي وفاضل خلف وعبدالله خلف وخالد الشايجي وعدنان الشايجي وعبدالله العتيبي الله يرحمه ويعقوب السبيعي وخالد سالم وغيرهم من أصدقائي الذين عشت معهم وتغنينا معا بالحب والعروبة. فالكويت لها مكانة كبيرة في قلوبنا جميعا.



# ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>





## الحسن علاج/ المغرب

مكتب كبير، ذو شكل مستطيل، لامع، نظيف، تكتسحه الأضواء التي يعكسها المصباح الكهربائي. تناثرت عليه مجموعة من الأوراق والملفات، توسطه حامل لقلم حبر مذهب، كما توسطه حامل ليوميه، تشير إلى تاريخ اليوم والشهر والسنة، منفضة زجاجية رفيعة، تكومت فيها أعقاب سجائر لا حصر لها. ولاعة إلكترونية جميلة، توسطت إحدى أضلاعها صورة نقية أو جمل أعزل متسمرا في مكانه بحلق في فضاء الصحراء اللامحدود. عليها وقفة مؤقتة أو عله الفشل في العثور على طلحة سامقة أو واحة ظليلة. أو لعله التيه والضلال عن العكر.

خلف المكتب المستطيل، جلس رجل ضخّم، ربعة القامة، بين الأربعين والخمسين، وخط الشيب جل شعر رأسه الأكرد، عينان ماكرتان يلوح منهما الكيد والخديعة. وجه عريض معرق، اكتسحت سمرته بعض التجاعيد. أنف أقطس، شاربان معقوفان شبيهان بشوارب أهل الصعيد المصري، كث الذقن. سترة سوداء وقميص أبيض وربطة عنق رمادية، حرص على كنها كيا جيدا يليق بمقامه وهيئته. أمره الرجل الضخم بالجلوس قائلا: - تفضل يا محترم!

## قاطعہ الكاتب:

- أشكر.
- بالمناسبة، لقد اطلعت على القصة التي نشرتها مؤخراً بعنوان.

## يقاطعه الكاتب:

- «سعاد».
- ألم تجد عنواناً آخر تسمي به هذه القصة؟
- «سعاد» شخصية مركزية في النص الحكائي. لذلك أجد أن هذا العنوان مناسب واستراتيجي، إذ عنه يتفرع النص ويتوالد ويتخصب...
- أفهم من كلامك أن شخصية «سعاد» لها أهمية بالغة بالنسبة إليك؟
- تقصد بالنسبة إلى النص؟
- هذا يؤكد أن هناك رابطاً شخصياً يشد بعضكم البعض، أليس كذلك؟
- بل، وما السر في ذلك؟
- أجب دون طرح أسئلة.
- كانت تربطنا معاً علاقة عاطفية ثم انقطعت. ما المانع من ذلك؟

## يتكلم كبير الشرطة بلهجة الفائز المنتصر:

- ها أنت تقيم حجة دامغة على نفسك، وتعترف بالتهمة المنسوبة إليك.
- ماذا تقصد بالحجة والتهمة؟
- أجب من دون أن تسأل.

## تابع كبير الشرطة:

- الكاتب أشبه برسول يحمل رسالة وضعها على عاتقه المجتمع.

تهالك على كرسي قبالة الرجل الضخم وهو يتساءل في سره:

(ما الداعي إلى كل هذه اللباقة. ولماذا يا محترم هذه. هل أنا شخص محترم. وهل كل الذين يأتون إلى هنا باستدعاء، ويؤمرون بالجلوس قبالة رجل ضخم محترمون؟ ربما)

- شاي أو قهوة؟

- قهوة سوداء

- سيجارة؟

- مرسى

- كيف الحال؟ بخير؟

- الحمد لله على كل حال.

أجلس قبالة رجل ضخم، وأنا رجل محترم، وأخير بين شرب الشاي أو القهوة السوداء، وأسأل عن حالي وهل أنا بخير. هل يأتي الخير من وراء هذه الجثة الضخمة؟ حاول أن يستفسر الرجل الضخم عن سبب الاستدعاء، غير أنه أحجم عن ذلك. لم يطاوعه لسانه على أن ينبس ببنت شفة أمام هذا الرجل الشنيع لا يهم. قد يتعلق الأمر بحفلة شاي أو قهوة. الإطمئنان على مستقبل الكاتب والكتابة. ما هي الأعمال الأخيرة. طقوس الكتابة وظروف النشر والتوزيع. أقلام النقد اللاذعة أحياناً. متزوج أم أعزب. موقف من المرأة. أفق الاختيارات الأخيرة. هل أقرأ جرائد المعارضة. هل تدور بخليدي فكرة خطيرة. هل أنا ثوري. هل أطارد فتيات الثانويات والكليات. هل أمتلك صحناً هوائياً. هل أنام جيداً. هل أستطيع تذكر أحلامي في الصباح. أحلامي تكتسب وحدة موضوع أم ليست ذات موضوع. هل أصلي وأنوي الذهاب إلى الحج؟

- أنا كرجل أمن مسؤول كما ترى. أكن احتراماً للثقافة والمثقفين.

## كبير الشرطة بغرور:

- أنا هنا أسهر على تطبيق القانون وحماية أمن المواطنين وضمان حرياتهم، في التعبير والاعتقاد والاختيار والاختلاف...  
- الكتابة اختيار أليس كذلك يا سيدي؟  
- بلى.

## يتابع الكاتب كلامه وقد عثر على ضالته.

- قد يختار أحدهم أن يصبح موظفا أو محاميا أو دركيا أو كاتباً عمومياً أو مخبراً أو لصاً أو مهرباً... يختار بين أن يتزوج أو يعيش عازباً أبداً الدهر، كما قال كاتب مغربي كان يعيش امتطاء المناطق المحرمة، والسفر في هول العاصفة. اتخذ من جسده مادة لتدوين المنفلات واقتناص الضائع والهارب، وتصيد اللحظة الشاردة. اختار الكتابة كأول معقل وآخر معقل، ليتتمرس به لإبانة لغته الكذب والزيف والنفاق، والحرمان والضياع والمسغبة والكبت والقهر والعسف... أما أنا فاخترت لعنة الكتابة والكتابة ضالتها التحرر..

- التحرر مماذا؟

- التحرر من أصفاد السلطة وأغلالها.  
- أنت تتهم السلطة بقمع وحجز الحريات.

## الكاتب موضحاً:

- هناك سلط لا حصر لها.  
- أنا لا أحب اللف والدوران. كبير الشرطة بهيستيريا.  
- من عادة الكاتب الصراحة والوضوح والموضوعية وليس اللف والدوران كما تزعمون.

- الكاتب ليس مبشراً. إنه يخلخل الجاهز من الأفكار دون أن يعمل على ترسيخها. يحطم الأوثان الرابضة في تجاويف العقول. لا يهدف الكاتب إلى تكوين تلاميذ أو مريدين، أو تأسيس زاوية تمجد الشيخ حد الألوهة، تدعو إلى التبرك به وتأمل خوارقه...

## يقاطعه كبير الشرطة:

- الكاتب كالطبيب. أمين لأسرار مرضاه. لا يطعن في كرامتهم، أو يستلذ بأعراضهم، أو يخدش حيائهم.  
- أفهم من كلامك أن الأمر يتعلق بالطعن والقذف في الغير. من هو الطبيب ومن هو المريض يا ترى؟  
- الطبيب أنت، أما المريضة فهي «سعاد» التي تقطن بنفس الحارة التي تقطنها أنت. إنها تتهمك بالقذف والتشفي والاستلذذ بعرضها والطعن في كرامتها من خلال قصتك الأخيرة. ماذا تقول؟

## يرد الكاتب باستغراب:

- سيدي، كبير الشرطة، هناك سوء تفاهم. إن سعاد التي جعلت منها شخصية محورية في عملي الأخير، لا تقطن في الحارة نفسها مطلقاً. إنها تقطن مدينة ساحلية، تزوجت هناك وأصبح لها أطفال. إن المدعية سعاد لم يسبق لي أن تعرفت إليها مثلاً تدعي.  
- أندري أن تهمة، كهذه سترمي بك في غياهب السجن؟  
- أقسم لك بشرفي أنني لا أعرفها وأن الموضوع فيه لبس.

## المقطع الثالث الذي تقول فيه:

«... حينما لمنا ذلك اللقاء العاصف، ذات ليلة ماطرة من ليالي الشتاء القارس، حيث تنفصل الأشياء عن أشياءها، والأسماء عن مسمياتها، امتزجت زخات المطر بريح تجيد أبجدية الذئاب التي تكاد أمعاؤها يقطعها النسييس، وهزيم الرعد الذي يكاد يقتلع كوكب الأرض ويزيحه عن مداره بضع سنتيمترات أو بضعة أمتار.. فتقع الكارثة التي تمحق الجنس البشري دفعة واحدة، أو قد تبقى على البعض منهم، قد يتم البحث، آنئذ، عن إمكان لبداية أخرى.

### قالت سعاد بصوت تعتوره حشرة ورخاوة:

«اعتقد الناس قديما أن كوكب الأرض محمول على قرني ثور عظيم»  
قلت ساخرا:  
«فلماذا حدث أن هيجته بقرة عطشى واشتاق إليها، فما الذي تظننيه فاعله؟»

«- ربما تحدث الكارثة. لأن عقول الثيران صغيرة جدا. لأنه نادرا ما تتعايش الفطنة مع البلادة، أتذكر يا حبيبي مأساة الثيران الثلاثة، الذين استفرد ملك الغابة بهم؟»  
«- بلى. إن هناك طلاقا بينا بين العقل والعاطفة»

«- كل واحد منا يستطيع، في لحظة معينة، وفي زمان ومكان معينين، أن يتحول إلى ثور هائج يرغي ويزبد، وهو يغرس قرنيه في أديم الأرض، فيتطاير الغبار والهباء. تحمر عيناه، تتحول كل واحدة منهما إلى قرص أحمر ملتهب، يتسع منخراه وينكمشان، يصدر عنهما نفيخ وشخير... لحظتها يتحول إلى آلة

- سأبين لك أن الأمر لا يتعلق بزعم أو ادعاء أو تليفق، حقيقة تنبني على مايلى:  
أولا: المس بقداسة السلطة ومحاولة النيل من شرعيتها ونبلها.

ثانيا: أنت متهم بالنهش في أجساد الغير والتطاول على طهارتهم والاستلذاذ بأعراضهم وتلطيح شرفهم، من خلال عمل أدبي يدعو من بين ما يدعو إليه، إلى الانحلال والإباحية والتفكك والزندقة.

الحقيقة الثانية تنبني على مقاطع مأخوذة من النص القصصي «سعاد»

### المقطع الأول يقراً كبير الشرطة بلغة مخزنية:

«وحين كانت تبادر بعناقي وتقبيلي، كنت أحسني لحظتها أتحول بكليتي إلى مرجل يغلي يكاد ينفجر بفعل الحرارة والنيران التي توججه...»

### المقطع الثاني

«لازلت أتذكر، ضمن تلك الغرفة المظلمة العابقة بالصندل وعود القماري، أنها احتضنت جسدينا، كأمر رؤوم تحتضن وليدا بعد انتظار دام طويلا، ذات ليلة خريفية عاصفة، لحظتها توقفت لغة الكلام، وانحبست أبجدية التواصل. تفككت الجمل والحروف، تناثرت وتلاشت ثم اختلطت بدخان الأبخرة المتصاعد إلى أعلى غرفتنا الظلماء، تداخلت الروائح بالروائح، ها هنا أنخت بعيري وطفقت للتوفي بناء خيمتي. أحكمت دق أوتادها خوفا عليها من عصف الريح. اشتد وتر القوس وتقوى ثم انطلق السهم مثل راجمة صوب هدفه المنشود».



وحشية مدمرة... يلقي بالكوكب الأرضي من على قرنيه، وهو يلوح بهما في الخواء، معتزاً بنفسه أو كأنه يناطح ثورا أو ثيران وهمية آتية من كواكب سحيقة. وهو يتبع خطو بقرته الذلول...».

## ينهي رجل السلطة قراءته، ثم يتوجه بالكلام إلى الكاتب، كالذي يمتن حرفة النقد:

- لقد سجلت بعض الملاحظات هاكها:

1- إن لغة القصة لغة عارية فاضحة سوقية...

2- إنك تصور مشهداً جنسياً فاضحاً، بطلاه شاب مكبوت ومعقد، وفتاة سافلة.

3- إن رائحة الجنس والفحش والخنا تكاد تزكم الأنوف، كتابة لا يمكن أن تصدر إلا من قبل كاتب عابث مستهتر لا يقيم وزناً للأخلاق الحميدة، والدين والتقاليد والسلوك العام..

## قال الكاتب بغضب:

- إنك لا تفهم شيئاً في الأدب، أنت رجل سلطة.

هل يلتقي السلطوي مع الثقافي؟ ضغط كبير الشرطة على زر أمامه، وبسرعة أسرع من لمح البصر، ظهر عسكري معقوف الشاربين ضخم الجثة، يبعث مظهره على كثير من السخرية والضحك.

## أقام التحية العسكرية:

- نعم سيدي

- أرم هذا الكلب في السجن.

أنا محترم، وأخير بين شرب الشاي

الصيني الأخضر أو القهوة البرازيلية، وأسأل بأدب عن أحوالي، وهل أنا بخير، وهل يأتي الخير، من وراء هذه الجثة النتنة، وأنا كالكلب ليس، في حفظه الود والأمانة. ومكاني المفضل هو الحبس.

- هنا سجن وهناك سجن.

.... وهدف الكتابة هو تحطيم أبنية هذه

السجون والأسوار وإلزام الداعي إليها؟

يلف كبير الشرطة سيجارة المارلبورو

وبرفق، يدعك وسطها بلين، يقتدحها، ثم

ينظر إلى الكاتب شزراً:

- إن كلامك يمس بالأمن.

في عمق ذلك الزمن الليلي المستمر، دفع

به السجنان دفعا داخل الزنزانة كما تدفع

البهائم.

غرفة إسمنتية ذات شكل هندسي مربع

باردة وعالية الرطوبة. تزكم الأنوف

وتعطل التنفس وتصيب بالربو من لم

يصب به قبلئذ، وتقتل الرغبة وتحطم

الأحلام... نؤمن ضيوفها المكرهون على

أفئدتهم، على جدرانها أبجدية لاشيء

يميزها سوى الرقص والرغبة:

«أحبك يا غويّة»

«الحب في الظلام ليس حرام»

«لا للقمع نعم للحرية

«السجن قبر الحياة»

«سوق النساء سوق مطيار»

«مول العقل مهموم»

«المرأة اللي القلب هواها

عنو تغفر وتشوف غيرو

ترحل في هذا وهذا

يعجبها مالو وجمالو

يضحك ويثرثر

تبان سنانو

ويعجبو عراها»

أما الذين لا تطاوعهم اللغة فقد عبروا

رسماً:

حاول جاهدا استحضار بعض المقاطع الهاربة من نص رسالة توصل بها منها سابقا:

«لن أقوى على مقاومة الذكريات الجميلة، التي لا تفتأ تحاصرني في الغدو والروح، في الأصباح والعشي . إنها تشبه جبال أمواج عاتية تحاصر سفينة تعاكس الرياح .

المدرجات، الدروس، حلقات الطلبة، الإضراب عن الطعام . مقاطعة الدروس، الحرس الجامعي، الاشتباكات الدامية التي يخطط لها الغارقون في أحوال الزمن الذي مضى ولن يتكرر .

.. سحر تلك الرواية التي قرأناها سويا، تناوبنا، أنا وأنت، قراءة فصولها الشائقة ... ذلك الكاتب العربي الذي أخلص دوما للكتابة والإبداع . إنها رواية حيث يلذ لأقلام النقد أن تربطها بالعيش في السرايب الرطبة والأنفاق السفلى . نص تخيلي يحكي عن أبشع أساليب التعذيب التي ابتكرها الإنسان، شخصياتها تحمل أسماء عربية وتتكلم لسانا عربيا، وتتنفس هواء عربيا أيضا .

أحداث هذا النص السردي يمكن أن تحدث في أي مكان وفي أي زمان، من هذا الوطن الممتد من مشرق الشمس إلى مغربها .

هل أستطيع نسيان هذا كله، لا أدري . ولكنها نست . ألهذا السبب ذاته سمي الإنسان إنسانا لأنه ينسى ؟ تلك هي حواء إذن، شربت ماء النسيان، داست قداسة الوصية وقالت لزوجها :

«جرب طعم هذه الثمرة إن كنت تحبني وتغار علي «فكان ما كان» .

سعاد، التي سكنت بين ثنايا الضلوع، وسويداء القلب، ذات ربيع، وهجرته ذات خريف، اختارت أن تعيش، أخيرا، بين

قلب يخترقه سهم .  
امرأة عارية، نهدان ناتئان، عيانا واسعتان . شعر غجري . صدر ناعم ...  
امرأة جميلة، عيناها تحدقان في الكوة، التي عبرها يقتحم النهار ليل الزنزانة الطويل . شعر طويل منسدل على الكتف، ووجه صبوح تكتسحه مسحة بدوية وأنف قمحي، وفم له حمرة الورد وصفائه، وخدان مثل شقائق النعمان، ذات ربيع بديع، بعيدة مهوى القرط .  
اقتحمت مسامعه عبارات الترحيب الساخرة :

- مرحبا بضيفنا الكريم .  
أما آخر فأطلق العنان للسانه الطويل لزغردة رجالية لم يتوقف فيها كثيرا .  
تساءل أحدهم وهو يلغ سيجارة رديئة .

- سرقة أو اغتصاب أو سياسة ؟  
تفجر آخر ضحكا وهو يقول :  
- الولف صعب .  
لم يكلف نفسه عناء الإجابة، سلبا أو إيجابا .

بحث لنفسه عن مكان لصق الجدار البارد وانزوى فيه . جلس القرفصاء، واضعا رأسه الأصلع الصغير بين ركبتيه . تشرق في ذهنه، فجأة، صورة «سعاد» كما الشمس تشرق خلال الأزمنة الأربعة، وفي كل صباح من صباحات دنيانا بدون كلل أو عياء، وهي تسرع في تبديد الظلمة والعتمة، وتبشر بغد جديد . تحيل السكون إلى حركة دائبة، وتحيل النوم إلى يقظة والكسل إلى حيوية ...

يتفتق النور من صلب العتمة، ساعتها تتكشف ألوان الأنوار، وألوان الوجوه والسحنات، وتتبدى التجاعيد وتتجلى التغضنات، وألوان الكلمات وإيقاعات عبارات المجاملة وطقوس الزيف ...

على الطوار أو في ممشى الحديقة  
العمومية أو في ردهات الكلية..  
طق... طق... طق... تحكي له حكاية امرأة  
هجرها الزوج وارتمى في أحضان أخرى  
قالت له «جرب طعم هذه الثمرة إن كنت  
تغار عليّ» فطاوعها فكان ما كان. كانت  
تلعن الرجال وتشتتم آباءهم وأمهاتهم،  
وتصفهن بالعاهرات، قائلة بتكشف بالغ:  
- أبناء الزانيات... يتشابهن... لا عهد  
لهم.  
قال لها وهو يرنو بعينه الصغيرتين  
البراقتين صوب الأفق الضبابي:  
- عالم مجنون يا سعاد.

أحضان رجل ثري مسن... ما أجمل عينيها  
الواسعتين الأسرتين، وخذها الأسيل،  
ووجهها المدور المشرق، وفمها الخاتم  
السليماني، وشعرها الكستنائي، يتربع  
تاجا على رأسها، تهدده الرياح، يكتسح  
العينين، يحجب سحرهما والذكاء الذي  
ينبعث منهما. الصدر بارز في كبرياء  
وتحد، ينحدر جيدها رقيقا، أشبه ما يكون  
بتمثال مرمرى.

كان يعد خطواتها وأنفاسها، ويؤول  
ردود أفعالها، وهي تسير إلى جانبه، ذات  
صباح ربيعي، تعددت ألوان أنواره. يرهف  
السمع، كان، إلى إيقاع حذائها وهو يهتز



## قصتان:

بشار خليلي

## (١) غروب خالد كوردة

ها هنّ... امرأتك وبناتك مجلّلات بسواد  
الاحتفال حسب التقاليد الصارمة لأعراس  
الأحزان، تحفُّ بهنّ جوقه لاطمات الحدود  
وعاصرات الدموع!

وها أنت داخل في جلاب الغياب، مبتعدا دون  
تمهيد مرتحلا بقسوة أيها الجميل!  
على حافة المرتفع المشرف على المدينة لمست  
يدي فهلعت كعصفورة، فقلت لي: عفوا... كان  
ذلك دون قصد.

ولكنك كنت عامداً متعمدا قاصدا متقصدا في  
ذلك المساء حيث الغروب وردة خالدة،  
ويترهل حشد النساء الأنيقات في كوكتيل  
العزاء، فأنت رجل مهمّ ذو شأن، وقريبا من  
الدبس تكثر الأصابع! وأقتنص نظرة فأجد  
امرأتك متململة تمسح دموعها المدروسة بتدّمر  
وسأم، منتظرة باشتاء نهاية هذا الاستعراض  
السخيف!

أما بناتك فيحلمن باللذة القادمة حيث يتحوّلن  
إلى سيدات أعمال يتابعن - بإخلاص - مسيرة  
الراحل الغالي والفقيذ الكبير! وها أنا لا أزال كما  
أنا مذ دخلت هذا السوق المشعشع بالثريات  
والموائد والنميمة، أنتبذ مكانا قصيّا، وحيدة لا  
يعرّيني أحد، ذاهلة لا يفهمني أحد، محلّقة لا  
ينتظرني أحد.

وحين يتهاطل نثيثُ صوتك الحبيب عليّ،  
أسحبُ يدي الباردة من جيب معطفي  
الأرجواني، وأنا متأكّدة أنك ستلمسها - دون  
قصد - ولن يشعر بذلك أحد... سواي!



## (٢) ثوب أخضر مغسول

حملت سلّة الغسيل وخرجت إلى شرفتها الصغيرة التي لا تكاد تتسع لهواء الصباح! وبعد أن نشرت كل شيء، وكانت الروائح الشديدة تفوح من كل ثوب وقميص ومنديل، وخاصة من ثوبها الأخضر الذي يحبه زوجها بل يموت فيه، وهي تعرف ذلك فتنتشي حبورا وتندفع أكثر في طريق محفوفة بالأشواق حيث تنهال على الثوب غسلا وتطرية وتعطيراً.

والآن في هذه الشرفة الضيقة التي لا تكاد تتسع لثوبها الأخضر المغسول الذي يذكر زوجها بالربيع خاصة أنه من حزب أعداء الشتاء الذي لا تأتي من أحواله إلا الآثام!

الآن... وقبل أن تغادر شرفتها داخلة إلى الهمّ المقيم مع حماتها التي لا تكف عن الانتقاد حتى من أجل قشّة ليست في موضعها، حتى من أجل الملوخية التي حمّصت أكثر من اللزوم! الآن تنظر إلى ثوبها الذي تهواه وأحياناً تسأل نفسها بدهشة: هل تفتن امرأة بثوبها؟!

وتنظر وتُدِّيم النظر، وتقترّب مصدومة من نسيجه الحبيب وخيوطه الأليفة وخضرته الباهية، فتجد كارثة متربعة فوقه... فوق مساماته وأنفاسه...

تجد بقعة سوداء مغروزة كرمح مسموم في لحم الثوب! من أين هذه البقعة يا زوجتي، لماذا لم تنظّفي البقعة يا كنتي، لماذا نشرت ثوباً مبّقعا يا جارتني، لماذا بَقَعَت الثوب الذي يحبه أخي يا زوجة أخي، لماذا بَقَعَت الثوب الذي يحبه ابن عم ابن خالتي يا زوجة ابن عم ابن خالتي.

كان ثوباً جميلاً... أفقا من الخضرة الساحرة، وكان مغسولاً ونظيفاً، وكان ناعماً ومعطراً، وكان يحبه وكانت تحبه، وكانت قد حملته في سلّة الغسيل وخرجت به إلى شرفتها الخائفة التي لا تكاد تتسع لبقعة سوداء صغيرة!

# كيف تكون قارئ الرواية؟

• إبراهيم محمود / باحث من سوريا

حول كتاب «نذير جعفر»: رواية القارئ -  
دار شرقيات - القاهرة - ط ١ - ١٩٩٩

لا يخفي «نذير جعفر» في كتابه (رواية القارئ) تشييعه للخطاب النقدي المعاصر ذاك الذي يدور حول مفاهيم شتى مثل النص الأدبي، وفضاء الرواية، والزمان والمكان، والسرد الأدبي... إلخ، كما هو الحال عند (غولدمان، باختين، تودوروف... إلخ) حيث يبرز الدور الكبير للقارئ في (تقرير مصير أي نص يتعرض له نقدياً) ولهذا يكتب في المقدمة (لقد أطلقنا على هذا الكتاب «رواية القارئ» لأن قراءتنا للروايات التي نتناولها فيه هي التي تجسد فهمنا وتحليلنا لكل رواية منها، وبالتالي فهي رواية قارئ واحد من بين قراء عديدين في أزمنة القراءة نفسها - ص ١٤)، ولهذا كان يحبز أن يكون عنوان الكتاب (رواية قارئ) ما دام ثمة ارتباط بين قارئ محدد وموضوع القراءة. رغم أن هذه المحاولة في الأدبيات المعاصرة التي تؤكد على سلطوية القارئ وتنحية الكاتب انطلقت من رد فعل تجاه ما كان يُعطى قبل ذلك لنص أدبي (روائي وغيره) من قيمة أدبية ومن خلال الكاتب نفسه، مع جعل دور الناقد لاحقاً أو هامشياً، ولكن ذلك لم يمنع من بقاء المؤلف وهو يتحدى خلل نصه ما يعتقد قارئ مؤلفه امتيازاً له، لأن تعددية القراءات تعني تنوع دلالات المعاني لنص الكاتب وديمومته.

الأدبية، وربما رسالته الرمزية، رؤياه المعتقدية لعالمه، فروايته هنا هي (رواية الشخصية الفردية)، (إن شخصية جعفر الراوي تتجاوز بهذا المعنى طابعها الفردي المحض أيضا (كون تاريخه الشخصي يحمل في طياته تاريخ حقبة وجيل أفكار وتتصارع على أرضية التفاوت في المواقع والميول والانتماءات) لتتحول إلى نموذج إنساني يجسد الصراع الجوهري في النفس التي يتناهبها قطبا: الغريزة والعقل، الاحتجاج على القانون والخضوع لسلطته، الرغبة في التوحد والتوق إلى الانعتاق - ص 18).

ويشكل مجمل العناوين الداخلية توضيحا للرؤية الناقد لما انطلق منه بخصوص شخصية «جعفر» المفهومية أدبيا..

أما في (بلد واحد هو العالم) لـ «هاني الراهب» فإن القراءة تختلف، حيث يتحدد مضمونها أيديولوجيا بقوله (الموضوع الرئيسي الذي تدور حوله هذه الرواية هو البرجوازية الصغيرة بأحلامها وأوهامها وانكساراتها.. ص 28).

وأعتقد أن هذا الموقف النقدي يستحضر جملة المواقف القيمية العقائدية في النقد في سبعينيات هذا القرن في (سوريا) حول تصنيف النصوص الأدبية أيديولوجيا شأنه في ذلك شأن (نبيل سليمان، بوعلي ياسين، محمد كامل الخطيب، عبد الرزاق عيد.. إلخ).

رغم استخدامه لأدوات نقدية تنتمي إلى نقاد مخالفين في ذلك (باختين مثلا) كالسرود والزمان والمكان والفضاء النصي.. والتطور النقدي لا يكون خطيا، فتناوله لرواية (دار المتعة) لـ «وليد إخلاصي» يوضح ذلك، حيث

كيف يمكن تتبع (رواية القارئ)؟ لا ينسى «جعفر» أن يشير إلى أهمية النص الأدبي خارج سياقه اللغوي، حيث يؤكد على الموقف الفكري الجمالي (ص 11)، وهو هنا يذكرنا بـ «غولدمان» بصورة خاصة، ولكنه في الوقت نفسه يعزز موقفه النقدي بأدوات إجرائية نقدية انطلاقا من البنى المكونة للنص الأدبي، العنصر الحوارية فيه، زمكانه، الفضاء النصي... إلخ ما زجا بين (باختين، بارت، تودوروف) وفي ضوء ذلك يقارب نقديا مجموعة أعمال أدبية (روائية) مستقرئا فيها مواقفها النقدية والإبداعية للعالم... مؤكدا بذلك - بدوره - موقفه كقارئ ناقد في هذه الحالة. وهو نفسه موقف فكري / جمالي أولا وأخيرا/. فرواية القارئ هي رواية موقف من موقف آخر، وكلاهما متخيل، سوى أن الثاني يبني على الأول وإذا كان يعتمد متخيلا لواقع معين، عبر شخصيات معينة، فإن الثاني يعتمد متخيلا لمقروء يمارس حكما قيميا بطريقتا ما. ثمة ما يربط بين مجموعة الأعمال (النصوص) الروائية المختارة في المتخيل النقدي، مقاربة للحقيقة المتصورة للشخصيات التي تقيم عوالمها بين الصفحات - إنها معاشية نفسية وفكرية وجمالية معا في هذه الحالة.

ولم يأت ترتيب النصوص اعتباطيا، هناك خاصية تفضيلية تقييمية تنطلق من موقع المبدع الأدبي في الساحة الأدبية عربيا. إنها اعتبارات أدبية نابغة مما هو سائد أو لنقل: معمول به ولهذا جاءت قراءته لرواية (قلب الليل) لـ «نجيب محفوظ» بداية، حيث الانطلاق من الشخصية الرهان فيها «جعفر الراوي» الذي يشكل مادة «محفوظ»

يقارب نقدياً ولو سريعاً - جوانب جمالية تخيلية لـ «إخلاصي» في روايته (باب الجمر وزهرة الصندل)، ليصل إلى نتيجة بعد قراءة ضمن عناوين حدثية لمكونات (دار المتعة). حيث تبرز كرمز تكويني (يغتنني ويتطور مع تنامي السرد الروائي ليدل على الشكل الذي تتمظهر من خلاله السلطة الشرقية الثيوقراطية ببلاطها وجواربها، بفنتتها وجبروتها، بعشاقها وضحاياها... ص 57) وتأتي قراءته لرواية (الزمن الموحش) لـ «حيدر حيدر» - ومن جديد مسكونة بها جس الأيديولوجي الواضح (لقد جاءت «الزمن الموحش» في أعقاب هزيمة (1967) لترصد هزيمة البرجوازية الصغيرة، ولا سيما الشرائع المثقفة منها، على الرغم من توجهاتها اليسارية ونواياها الحسنة في التغيير والبناء.. إلخ ص 67).

لكن القراءة تكون مغامرة نقدية لاحقاً وبجلاء. بخصوص «إسماعيل فهد إسماعيل» في روايته (الذيل، الطعم والرائحة).. ثمة حركة متعددة الاتجاهات بخصوص التخيل الأدبي لـ «إسماعيل» وقراءة لا ترتحن إلى موقف قيمي ثابت، إنه التساؤل النقدي المفترض (هل تقول الرواية: لكل زمان خونته وثواره؟ ثم ما معنى أن يكون الإنسان خائناً أم ثائراً، وهل نتفق جميعاً على هذه المفاهيم؟ ص 72).

وتمتد مثل هذه القراءة إلى رواية (جبل الهتافات الحزين) لـ «محمد أبو معتوق» وبصورة أقل حول (السرطان) رواية «نهاد سيريس».

وهكذا في حالة بقية الأعمال الأخرى إجمالاً: (جمر الموتى) لـ «نضال الصالح»، و(كف مريم) لـ «عبد القادر عكيل»، و(رحيل

(النوارس) لـ «عبد الإله عبد القادر». وإذا كنا اكتفينا بذكر هذه الأعمال الأخيرة فقط، فالعذر هو تجنب الاستطراد، والممارسة المدرسية، والملل بالمقابل، ومن جهة أخرى لأن الرئيس هنا ليس رصد المواقف المختلفة لكتابها، وإنما مقاربة الموقف النقدي لـ «نذير جعفر»، وإن كانت هذه القراءة - هنا - مختصرة. إذ الأساسي هو ما يكون ويحرك متخيل الناقد في (رواية القارئ).

## التخيل النقدي مؤطراً:

هل يمكن القول: إن كتاب «نذير جعفر» هو كتاب هادئ وإن كان متميزاً بصخب واضح وحدة في موقفه النقدي من «إخلاصي» في (باب الجمر) أو من «حيدر» في (الزمن الموحش) وبصورة أكثر من «سيريس» في (السرطان)؟

ربما كان بالإمكان قول ذلك ولكن ما هو جائز قوله بصورة أوضح، هو أن عبارة «تمارين في النقد» هي التي تسم الكتاب، وليس في هذا ما ينغصه، بقدر ما يعرف بمضمونه باعتباره يستند إلى اختيارات هي ذاتها نتاج معاشية وجدانية وشخصية:

1 - لننظر قبل كل شيء في مصدر الأعمال المختارة، ماذا نلاحظ؟ إن أكثر الأعمال المختارة هي سورية بل إن ثلاثة منها هي من حلب لـ (وليد إخلاصي، محمد أبو معتوق، نهاد سيريس) وهذا يرجع إلى كون «نذير جعفر» من حلب - وليس في هذا ما يسيء إلى طبيعة الموضوع بقدر ما يرتبط ببنية الموقف الشخصي، وما في ذلك من اعتبارات شعورية ومعتدية.

2 - ثمة تفاوت ملحوظ في المواضيع



من ناحية حجم كل مادة - فموضوعه عن «هاني الراهب» أخذ الحيز الأكبر (18 صفحة) من أصل (120 صفحة) للكتاب - أما مادة «نجيب محفوظ» فقد جاءت في أقل من (10 صفحات) وكانت مادة «عبد الإله عبد القادر» هي الأقل في الكتاب (4 صفحات) وهذا التفاوت يؤثر في الموضوع النقدي، ويقلل من فاعلية القراءة النقدية، ويخلق تفاوتاً جلياً من حيث القيمة النقدية بين عمل وآخر إذ كيف يمكن مقارنة رواية (رحيل النوارس) نقدياً مثلاً، أو حتى كانطباع نقدي في صفحات أربع؟

3- وهذا يعني أن متضمنات الكتاب هي في الأصل مقالات نشرت أو كتبت في أوقات مختلفة محكومة بالظرف النفسي أو حتى الحالة المزاجية وأرضية المواقف النقدية ومقوماتها الفكرية.

4- ولعل نظرة تمعينية تخص تقسيمات الكتاب من الداخل تعرفنا باختلاف من نوع آخر، يعبر بدوره عن ذلك الانطباع النقدي لـ «نذير جعفر» والمقصود به هنا هو تلك العناوين الداخلية الحداثيّة المضمون - حيث ثمة مواد تخلو منها، رغم أنها تتطلبها مقارنة (أو أسوة) إذ كيف تبرر ذلك في (رحيل النوارس) ولا نجد عنواناً فرعياً واحداً في (الزمن الموحش) وفي الحالة

الأولى تتكون المادة من أربع صفحات، وفي الثانية من ثماني صفحات أو في (السرطان) وهي مكونة من ست صفحات ونيف؟ إن ذلك يعبر عن وضعية نفسية يعيشها الكاتب لحظة الكتابة أو عن طبيعة العلاقة غير الثابتة مع عمل أدبي دون آخر، وربما لأن العمل نفسه يدفع به ليكتب عنه بالطريقة هذه أو تلك، أو ينبع من علاقة خاصة بطبيعة المنبر الثقافي الذي نشر عبره مادته. لذا هل يحق لنا أن نقول: إن المتخيل النقدي لـ «نذير جعفر» كان مؤطراً في أكثر من تصور معتقدي انطبعت به رؤيته النقدية.

5- أشير هنا - أخيراً - وليس آخراً - كما يقال - إلى تقييمه للعمل الأدبي المنقود من حيث الإخراج الذي يفصح في الحالة هذه عن منظور جمالي يمنح العمل الأدبي قيمة مؤثرة كما في تقييمه للوحات الداخلية لـ (قلب الليل) أو (النيل.. الطعم والرائحة)، أو (كف مريم). وكل ذلك يفصح عن سمة فنية تعمق أو تسطح في القيمة الأدبية للعمل المنقود.. وفي الآن عينه فإن جمالية الإخراج، أو الغلاف، لها دور كبير في إيصال الكتاب إلى القارئ أو في عدم إيصاله.. وقد فعل «نذير جعفر» حسناً حين أشار إلى هذه النقطة.. ومن هنا تستحق الرواية أن تكون رواية قارئ بامتياز!

# ابنة الحظ تحول اليمامة إلى نسر

بقلم: ظبية خميس

رواية «ابنة الحظ» تدور في محورها حول تطورات وتحولات متلاحقة في شخصية فتاة شابة في زمن خاص عبر ثلاثة أقسام للرواية امتدت بين أعوام 1843 إلى 1853.

هي رواية تمزج فيها الكاتبة الجغرافية بالتاريخ وتطرح فيها تصورا تاريخيا لما كانت عليه تشيلي في ذلك الوقت، والبنية الأساسية التي شكلت العقلية الأمريكية عبر المجتمعات العشوائية اللاهثة وراء الذهب والتي لخصت الأساس الأخلاقي لأمريكا التي نعرفها اليوم: العنف والجشع.

كما أنها تتجاوز الغرب إلى أقصى الشرق لتقدم لنا صورة عن الصين آنذاك، المعتقدات الروحية والعادات والأوضاع الاجتماعية فيها.

تتمحور الرواية حول شخصية إلزا سوميرز الطفلة المتبناة ظاهريا، التي ظنت أنها لقيطة وتربت في كنف عائلة بريطانية كان أحد أفرادها في الحقيقة هو الأب لتلك الطفلة التي حملت بها امرأة لاتينية في مبعي في مدينة البارايسو ثم أودعتها في علبه صابون على عتبات ذلك البيت الإنجليزي.

«ابنة الحظ» هي الرواية الأحدث للكاتبة التشيلية إيزابيل ليندي، وقد صدرت حديثا باللغة العربية في ترجمة مميزة للمترجم الأدبي صالح علماني الذي طالما اجتهد في نقل أدب أمريكا اللاتينية الجديد إلى اللغة العربية.

أصدرت إيزابيل ليندي أعمالا عديدة كان أبرزها: بيت الأرواح، إيفالونا، وحكايات إيفالونا، والحب والظلال، وباولا، والخطة اللانهائية، وأفروديت.

ويقدم الناشر لرواية «ابنة الحظ» بأنها أكثر روايات إيزابيل ليندي طموحا، تقدم فيها عملا مذهلا يعج بشخصيات حميمة ستبقى في ذاكرة القراء وقلوبهم إلى الأبد، ولعل من أبرز الشخصيات «خواكين مورييتا» تلك الشخصية الأسطورية التي كرس لها بابلو نيرودا مسرحيته الشعرية الوحيدة «تالق خواكين مورييتا ومصرعه».

وقد تربت الطفلة على حافة عالمين تتكلم الإنجليزية في جانب من البيت وخليط من الإسبانية والمابوتشي - لفظ مربيتها الهندية - في جانب آخر. تعرض الرواية جوانب من حياة الخليط البشري الذي شكل المجتمع التشيلي آنذاك من أوروبيين - إسبان - سكان أصليين - بقايا هنود حمر وزنوج. وتعرض الممارسات الطبقيّة والدينيّة والعرقية المختلفة في ذلك الزمن.

إن البطل الأساسي لهذه الرواية هو الحب الذي فرض أقداره على عدد من شخصيات العمل وحدد الطريق الصعب نحو اكتشاف الذات لتلك الطفلة - المرأة التي أصابها داء الحب فعصف بكل تكوينها، قدرها، وغير مجرى حياتها إلى الأبد. لقد وقعت الفتاة ذات التربية الارستقراطية الإنجليزية في غرام شاب بائس يحمل هالة مأساوية كشاعر رجيّ، وهو ابن زنا يعيش في حثالة ذلك المجتمع، وإن كان يحمل أفكاراً مثالية عن الحياة، والعدالة، وميلاً نحو المغامرة الخطرة.

أخذته حمى البحث عن الذهب بعيداً عنها نحو كاليفورنيا، تاركا وراءه فضيحة في عمله حيث اختلس الأموال، وتاركا في بطنها جنينا، وتاركا لها رسائل تبادلاها.. وعندما لاحقت إلزا آثار خواكين أندييتا المطموسة، فيما بعد، كانت هذه الرسائل هي حجتها الوحيدة على الحقيقة، والدليل الذي لا يمكن دحضه على أن ذلك الحب المنفلت من قلبه لم يكن مسخاً من تخیلات المراهقة، وإنما وجد فعلاً مثل مباركة قصيرة وزفرة طويلة.

لقد فرت الفتاة من ذويها للبحث عن ذلك المعشوق وصاحبها في الرحلة ذاك

الذي سيكون صديقها الأبدي فيما بعد الصيني الحكيم تاو تشين. رحلت الفتاة عبر البحار والأهوال نحو الحب وفقدت جنينها أثناء الرحلة التي امتلأت بالعاهرات، والعمال، واللصوص، والباحثين عن الذهب من كل الجنسيات، وكان ملاكها الحارس طوال الوقت هو ذلك الشاب الصيني الذي قذفت به الأقدار في طريقها فكان أن زاد خليط تكوينها الأوروبي - اللاتيني بالصيني أيضاً.

تاو تشين الصيني يحمل قصته معه منذ الطفولة، العوز، الذكاء والتعلم في المجتمع الصيني والحكمة والهجرة ثم أن يصبح مخطوفاً يختطفه قبطان بحر كي تنتهي حياته إلى أمريكا اللاتينية أولاً ثم كاليفورنيا.

وهو يحمل معه أيضاً فن التداوي، والغذاء والفلسفة الشرقية الخاصة التي انطلق منها كما كان معلمه ينصحه ويقول له: «عليك أن تتتقي غذاءك، وأن تدبّر فرشك»، وتوجه تأملاتك حسب فصول السنة واتجاه الريح وبهذا تبقى في تناغم مع الكون على الدوام».

غير أن قدره، هو الآخر، أخذه من ذلك الدرس الأول إلى عالم يضج بالعنف والشراسة والجريمة في الغرب البعيد وكان عليه أن يحفظ برأسه وروحه في أوساط لا علاقة لها ببدايات تكوينه ونشأته.

بحثت التشيلية والصيني عن خواكين في مجتمع اليانكي الأمريكي حيث كان اليانكيون في رحلة البحث عن الذهب يفتقرون إلى الصبر ولا يحسنون العمل في فريق وتغلب عليهم الفوضى والجشع. والمكسيكيون والتشييليون يفهمون في أعمال المناجم، ولكنهم

يبدرون كثيرا، والأويغونيون والروس يهدرون وقتهم في المشاجرات والشراب. أما الصينيون بالمقابل، فإنهم يجنون الفوائد مهما كانت وسائلهم ضئيلة وبائسة، لأنهم زاهدون، لا يسكرون ويشغلون كالنمل ثماني عشرة ساعة دون راحة أو تدمر.

ومع سنوات البحث المضنية يتحول خواكين إلى ما يشبه الوهم والشبح الذي يقود الفتاة إلى طريق تحول كامل في الحياة والتجربة وكأنه كان مبررا للنمو والنضوج الإنساني أكثر من كونه هدفا في حد ذاته. لقد تعشقت إلزا الحرية بعد أن عاشت بين أربعة جدران في البيت الإنجليزي القديم. لقد ذابت المخاوف في اتساعات الأراضي الشاسعة وكلما واجهت المخاطر، اكتسبت مزيدا من الجسارة إلى أن فقدت خوفها من الخوف. لم تعد إلزا تنشغل بأراء الآخرين وبالعقوبات الإلهية ففي كاليفورنيا لا قيمة للماضي ولا للوساوس، فالشذوذ موضوع ترحيب، والخطيئة لا وجود لها إذا ما أخفي الخطأ.

أما خواكين إنديتا الذي لم تلتق به أبدا خلال تلك الرحلة فقد تحول رمزا (للبانديت) المتمرد تحت اسم آخر في أمريكا عاش قصة روبن هود بطريقته وتحول إلى أسطورة كلما طاردها إلزا

فرت منها إلى البعيد. تحول خواكين إنديتا التشيلي إلى شخصية وهمية باسم خواكين مورييتا زعيم قطاع الطرق في كاليفورنيا زوانتهى نهاية فاجعة دونتها الأساطير والصحافة ولم يعرف بالتحديد إذا كان هو الكائن ذاته الذي كانت تبحث عنه إلزا.

رواية «ابنة الحظ» هي رواية تاريخ اختلاط ثقافة وحوارها وتصادمها أيضا. وهي رواية تتغير فيها مفاهيم الأنوثة والذكورة عند أبطالها لتبدأ مفاهيم جديدة على أرض جديدة شكلت المزيج البشري المهيمين في اللحظة الراهنة على مسار التاريخ الإنساني.

تخرج إيزابيل الليندي من المنهج القديم للواقعية السحرية لتدخل بنا إلى كوزموبوليتينية أدبية تستثمر منها الأجل من الميراث الحديث للرواية الآسيوية واللاتينية وتوظف كل ميولها المعقدة للحسية التي تحمل الذائقة، والرائحة، واللمس، والبصر، والسمع مضاعفا إليها تحليق الروح الحرة كحمامة تدرك أن المستقبل لها.

### الرواية:

إيزابيل الليندي «ابنة الحظ». ترجمة صالح علماني (دمش: دار المدى 2000).



بين

# تودوروف



# كاليانو

شاكر الأنباري

ما هو مشترك بين كتاب البلغاري الفرنسي تزيفتان تودوروف المعنون فتح أميركا وكتاب الأوروغواي ادواردو كاليانو الذي دعاه ذاكرة النار، هو التعامل مع الآخر، المختلف شكلا وحضارة، وكيفية النظر إليه، في لحظة الاصطدام الحضاري في الزمان والمكان المعينين، وما يتولد بعد لحظة الاصطدام تلك من تغيرات. الزمان هو عام 1492 ميلادية وهي السنة التي وصل فيها كولومبس إلى القارة الجديدة. والمكان هو الأرض الواقعة على حافة المحيط، التي لم يطلق عليها الأوروبي اسمها بعد، ودعيت أميركا لاحقا.

تودوروف، كونه ليس ابن القارة الجديدة، ويحاول استقصاءه وسبر رأسه بينما هو عند كاليانو معروف، وليس في حاجة إلا إلى جمع الأدلة ضده لتقديمه إلى المحاكمة، حتى لو جاءت هذه عبر اللغة. وفي كلتا الحالتين يكون الموضوع هو الهنود الحمر الأمريكيين في طول القارة وعرضها، بما شكلوا من حضارات كالأزتك والمايا والانكا وغيرها من

الآخر، الهندي الأحمر، هو الذي سيشكل حالة حوار ومجال دراسة للتاريخ والخطاب والعقل عند تودوروف، بينما يكون عند كاليانو هو، الأوروبي طبعاً، القاتل الأبدي اللاغي للذاكرة، والطقس والدين، والإنسان تالياً. إنه مجهول عند

حاول استقرارها وتبيان تأثير الأوروبي بالهندي أو تأثر الهندي بالأوروبي. رغم أنه لا يمكن القول أن الأوروبي تأثر بالهندي، فالهندي يمثل غنيمة للأوروبي ليس إلا. فطبيعة الهندي تعتبر سذاجة للأوروبي وبساطته تخلفا ووفاءه قلة حيلة وكرمه نحو الغريب خشية ودونية. ولا يدين تودوروف في محاكمته لتلك الظواهر الهندي الأحمر إنما يجد لها تفسيراً عقلائياً، إذ أن صفات مثل ذلك لم تعد ملائمة للتطور التاريخي، وقد بلغ أوجه في أوروبا تلك الحقبة، وهذا ما صنع له الهزيمة لاحقاً. وهي حقيقة مقنعة لكنها لا تخفي منطق القوة الذي يحكم كل المنظومة الفكرية الأوروبية ولم يستطع أحد الخروج عن مداره، إلا أفراد قلائل مثل جان جينيه الفرنسي وغويتسيلو الاسباني وغارودي بعض الشيء. ولعل ادوارد سعيد ادرك ذلك جيداً في كتابه الاستشراق الذي سبر فيه مرجعية العنصرية الأوروبية تجاه الشعوب. يؤكد تودوروف هذا المنطق، منطق القوة في خاتمة كتابه فتح أميركا قائلاً: ويعلمنا التاريخ الأمثلة لفتح أميركا أن الحضارة الغربية قد انتصرت، ضمن أسباب أخرى، بفضل تفوقها في مجال الاتصال مع البشر، لكنه يعلمنا أيضاً أن هذا التفوق يتأكد على حساب الاتصال مع العالم.

أما ادواردو كاليانو فقد وضع سفره، ذاكرة النار، الذي اصدرته دار الطليعة الجديدة/ الجزء الأول 1995 / الجزء الثاني 1999 / ترجمة اسامة اسبر، على شكل نص خارج التسميات، يتألف من ثلاثة أجزاء هي: سفر التكوين والوجوه والأقنعة وقرن الرياح، وبدأه في العام 1942 ميلادية أيضاً وجعل من السنين

حضارات كانت عامرة ببشرها ومعابدها وحكامها وتاريخها.

يقسم تودوروف كتابه فتح أميركا الصادر عن دار سينا للنشر/ الطبعة الأولى 1992، بترجمة بشير السباعي، إلى أربعة محاور أولها محور الاكتشاف، وهو ما تم على يد كولومبس بعد وصوله إلى سواحل القارة التي ظنها الهند أول وهلة. ثم الفتح حين توغلت الجيوش الاسبانية في الأراضي المجهولة باحثة عن الذهب والنساء والأيدي العاملة. ومحور الحب، وهو مصطلح أطلق على حالات نادرة من الجانبين، حدثت بين أفراد أكثر مما حدثت بين حضارات. وبعدها المحور الرابع ألا وهو المعرفة، إذ تعرف كل من الطرفين المتصارعين على الآخر، على حقيقته، عارياً من كل ادعاء أو تملق أو تبشير. والتقسيم على هذه الشاكلة عند تودوروف له دوافع منهجية تتعلق بالبحث أكثر مما تتعلق باختلافات نوعية، أي تقسيم في مغزى الخطاب وليس في الوقائع. فالإبادة ظلت هي العامل الأساسي في العلاقة مع الهنود إلى أن تم تحويلهم إلى جزر بشرية صغيرة داخل كانتونات لا تمتلك أي حقوق.

الهنود الحمر لدى تودوروف هم الآخر غير الأوروبي، في تلك اللحظة من التاريخ وقد راحت القارة العجوز تتلمس طريقها إلى التنوير والتوسع والهيمنة. يتعرض لدراستهم أثناء احتكاكهم مع الفاتحين الأوروبيين الذين جاءوا على شكل جيوش ورهبان ورجال أعمال وتجار عبيد وقراصنة، معتبراً نفسه منذ بدء دراسته ومن خلال منهجية البحث، وريثاً للخطاب الأوروبي الذي اصطدم مع الخطاب الهندي. وكانت لحظة الاصطدام هي ما

أبوابا ثانوية له. فيه الاسطورة والحدث التاريخي والأغنية والحوارات والحياة اليومية للمدن الأمريكية عبر القرون، بلغة تجنح إلى الشعر أو السرد القصصي، بعد أن جمع مادتها خلال بعض سنوات وجلها موثق بصلابة.

كاليانو في ذاكرة النار لا يدرس الآخر بل يقدمه عاريا، والآخر هو الأوروبي تحديدا، الذي جاء إلى أميركا حاملا سلاحه وتعاليمه، مع سيل من السفن والمدافع والأمراض والأوهام. يعرض تاريخا كاملا من الابدات والمظالم والكذب والتبشير الذي كان غرضه انهاء شعوب القارة للاستيلاء على الأرض والثروات فقط. وصف حي، له طابع ملحمي لأحداث قرون مازالت راسبة في ذاكرة كلا الطرفين، جاء كأنه مرافعة ضد حضارة برمتها، هي الحضارة الأوروبية.

يقول كاليانو في مقدمته للكتاب: لم أرغب بكتابة كتاب موضوعي ولا أستطيع ذلك. ولا يوجد شيء حيواني خيالي هذا السرد التاريخي، ولأنني لم أستطع أن أبعد نفسي اتخذت موقعا متعاطفا: أعترف بذلك ولست آسفا.

مجال تودوروف مجال دراسة وبحث للوصول إلى فتوحات معرفية توسع الافق البشري في النظر إلى الأحداث والظواهر. ومجال كاليانو مجال عرض لوقائع وحوارات ومجازر اريد لها ان تلغى من السجلات، سجلات الأوروبي العقلاني والحضاري. ورغم ان كليهما يتعاطف مع الهنود وينحاز إليهم، مع الاختلاف الكبير في درجة التعاطف، إلا أن المنطق الأوروبي عند تودوروف يتجلى ببعده المعرفي المحايد أحيانا، والعقلاني في دراسته لظاهرة ما. بينما يقدم كاليانو، أو يثبت أو يستنبط، وقائع

مأساوية تنطق بنفسها، تجعل القارئ، خاصة، لا يقف على الحياء، بل يتأمل في تلك البشاعات ويتخذ موقفا إنسانيا عميقا ومتعاطفا دون اعتبار للجانب المعرفي أو البحثي أو التطويري للدور الأوروبي في القارة الأميركية.

إن سبب الهوس الذي صاحب اكتشاف أميركا وكما جاء في خطابات كولومبس وكورتيس وغيرهم من رهبان وقادة عسكريين، كانوا يحاربون أو ييشرون تحت راية ملك أسبانيا، يتملاه تودوروف بحذر وبرود. يضعه في خانة الهوس الديني في نشر المسيحية بعد استرجاع اسبانيا من أيدي المسلمين، وخروج الرجل الأبيض من شبكة القرون الوسطى نحو اصقاع جديدة محكومة بالعزلة. أما التعطش إلى الذهب والثروات الأخرى فيحس به القارئ وقد انزوى بعيدا بعض الشيء. وهو لا يحسم الأمر أو يرجح كفة على أخرى بل يعيد النظر في المسلمات المتبادلة إلى الخطاب. إلى الهواجس الفردية وبوح الرسائل والمذكرات العارية. يطمح إلى قراءة تاريخ غير منجز، ظل وسيظل عرضة للشك والتقييم والدراسة. لكن كاليانو لا يستند إلى القول انما إلى التاريخ الحي الذي كتبته المذابح والأمراض والحسابات، بعد أن تناقص سكان أميركا الهنود من ثمانين مليون إلى أقل من عشرة ملايين خلال ثلاثة قرون فقط. يسخر الأسطورة والطقس الديني والفن البدائي ويستتطق المكان، المذبةحة أو لا والبحث لاحقا، وثمة مسافة شاسعة بين المنطق والعاطفة.

من ناحية أخرى يلاحظ في خطاب تودوروف أنه لا يستطيع الخروج من مدار المنظومة العقلية الأوروبية، في التعامل مع الآخر غير الأوروبي حتى وأن

في الحياة الجديدة، حسب ذاكرة النار،  
يجيء مشبعاً بلحظات إنسانية فريدة،  
وبانسجام هائل مع الطبيعة.

الشعب الهندي الأحمر يمتلك منظومة  
دينية وفكرية لا تستطيع الحضارة  
الأوروبية الادعاء أنها أفضل منها. فهي  
حضارة الانسجام والاكتفاء والمثل، سواء  
مع الطبيعة خاصة أو بين الأفراد أنفسهم.  
ولعل التخريب الذي مارسته الصناعة  
الأوروبية ومكتشفاتها على الأرض،  
باعتبارها الرحم الذي يحضن الإنسان  
حسب المفهوم الهندي الأحمر، لا تعادله  
ملايين السنين من النشاط البشري  
السابق. وأن كان كاليانو لا يقيم مجال  
مقارنة بين الأوروبي والهندي إلا أن  
النتائج يمكن لمسها على الواقع. فمن  
يستطيع تدمير وإبادة ملايين البشر ونهب  
الخيرات والقضاء على أديان، بإمكانه  
إزالة الحياة على الأرض أيضاً، خاصة وأن  
ذلك منسوج في شبكة ذهنية واحدة يخدم  
بعضها بعضاً. القوة العسكرية مع البحث  
المعبر في مع التطور الصناعي، كل هذا  
موجه لخدمة هيمنة الحضارة البيضاء  
وليس لإسعاد الآخر، أي آخر تودوروف.  
وهذا بالضبط ما يحسه كاليانو بعمق،  
أكثر بكثير من تودوروف، لأنه هو  
الضحية وليس العكس.

بدا في خطوطه العامة ينحاز إلى الجانب  
الإنساني ويتخذ موقفاً من موضوعه  
الذي يبحث فيه. وأقل ما يظهر ذلك في  
الأحكام الباردة والعقلانية التي حلل بها  
لحظة الاحتكاك بين الهندي والأوروبي،  
هو أنه لم يعط مشروعية للخطاب  
الأوروبي على حساب الهندي، إلا أنه  
محكوم بمقولة أن التاريخ لا يمكن إلا أن  
يكون هكذا، ربما للابتعاد عن تخوم  
الادانة وما يستتبعها من مسؤولية اتخاذ  
الموقف. لا يطالب الحضارة الأوروبية  
بالاعتذار عما مارسته من إبادات ولا  
يطلب المكافحة بالمثل، فما مضى قد مضى  
ولا يمكن استرجاعه. لكنه مأسور بعقلية  
المركز الأوروبي، الذي يؤمن أن تاريخ  
الأفكار هو التاريخ الأوروبي، من خلاله  
يحتاج التاريخ الآخر، حتى وأن أنصف  
ذلك الآخر بعض الأحيان. في حين ينطلق  
كاليانو من محاكمته للأوروبي على  
أساس أن ما تعانيه البلدان الأمريكية  
اللاتينية حتى الآن، ما هو إلا وليد تلك  
القرون الماضية التي مورس فيها نهب  
القارة الجديدة وإبادة سكانها، وتواصل  
ذلك حتى القرن العشرين وأن تبدلت  
تسميات الناهب.

لذلك يجيء تاريخ الهنود، ثم من بعده  
السود والمولدون والأسبان الذين اندمجوا



# مبادئ السعادة عند ابن سمين

• خيرة حمر العين / الجزائر

طالما لم يفلح انسان في امتلاك  
سعادته، لذلك تراه ينشد تحقيقها في أي  
شكل من أشكال الحياة، وهو مغتبط في  
تجلياتها كمن يعثر على شيء أضاعه أو  
كمن أعيدت إليه أحلامه المنشورة.

وعندما تستيقظ في وجدانه الكآبات،  
وتستفيق الندوب فما أعظم حاجته إلى من  
يحب الوحيد القادر على استرداد سعادته  
المسلوبة. وهكذا في غمرة تلك النشوة  
بتحقيق اكتمال السعادة في الحب، تنهض  
من حوله الخيبات، وتحيطه اللعنات،  
وتلاحقه المراتة، ويلتهب حوله الحقد،  
ولن يكون له من عزاء الا اللجوء إلى ذاته  
يستلطف تأملاته لتقتنع نفسه بأنها  
الخلاص.

إن دخول الانسان في تأمله الخاص  
سوف يعيد إليه أصول التأمل في الكون  
وهي في الحقيقة تجربة نادرة وقيمة  
جوهريّة تستدعي فيضا من الشوق  
الوجداني لاستكناه مسافة العودة إلى  
الروح.

وإذا كان كل شيء من حولنا يبدو  
منجرفا إلى اقصاه، فلاشك في أن أشياء  
أخرى تبدو وكأنها ثابتة ومستقرة. وفي  
تأملنا لهذا التحول ليس بوسع الأشياء أن  
تظل ثابتة أو متحولة فبين التحول والثبات  
عزلة المشتهي ولذة المتاه، وأن شئت أن

بالخيبة والحرمان وتفاقم الأسى .  
ولقد ناضل الفن طويلا من أجل  
انسان متفوق ، وحملته أعظم  
الميثولوجيات إلى عالم الرمز الزاخر  
بالنبوءات ، ولم تتردد الديانات -  
وبخاصة الاسلام - في إشعاره  
بالاطمئنان واحاطته بالرأفة (فليعبدا  
رب هذا البيت الذي أطعمهم من جوع  
وآمنهم من خوف) (4) كما أن النفري في  
المواقف والمخاطبات يجعل من ذلك  
الاطمئنان الرباني طريق الرائي إلى  
الحق «وقال لي أنا منتهى اعزائي إذا  
رأوني اطمأنوا بي» (5).

من الواضح أن الصوفية تنفرد بلغة  
رمزية بالغة التجريد، وهو الأمر الذي  
جعلها تتميز في فهم كثير من المقولات،  
والإشكالات الفلسفية، والروحانيات  
وغيرها من الأمور الإلهية. وربما وجدنا  
في ابن سبعين مرتكزا روحانيا لاقتباس  
مضمون السعادة وكيف يتصورها  
الانسان المتصوف.

إذا كانت السعادة هي ما يلزم الانسان  
به نفسه، فلا شك في أن مبادئها الأكثر  
جوهرية هي تلك المتصلة بالكمال والخير  
وبتواصل مبدأ اللذة في الانسان بحيث  
تظهر هذه المبادئ منسجمة بمقدار  
التعاطي الروحي للذات:

مبادئ السعادة:

سلطان الكمال

مبدأ اللذة

شرط الخير

لذات روحانية

لذات طبيعية

لذة الوقوف

لذة العلم

لذة المعرفة

تجرب تأملك الخاص فانتشر في البرزخ  
حيث سيعهد إليك بنار الحب وجنة الألم .  
لقد تحدثت الصوفية عن هذا البرزخ  
وتلك العذابات واشتد التأكيد على  
«حصول المطالب الروحانية على ما ينبغي  
كما ينبغي في الوقت الذي ينبغي» (1)

فتلاحم المبتغي بالصورة الواقعة في  
الذهن لحظة وقوعها يستدعي امكان  
المتحقق وممكن المبتغي . ويستدل على  
ذلك بهيئة وقوع ما ينبغي من صفات،  
ودلالات، وسمات على اعتبار أن ما يحدث  
في الواقع هو غير الحاصل في الذهن  
ولذلك يستلزم سؤال كيف الذي «يبحث  
عن نعت الشيء وحليته وبالجملته تطلب  
الصفات والصفات كثيرة الانواع  
والهيئات والانفعال وغير ذلك مما يهجس  
في النفس أو يقدره الوهم أو يجرده  
الخيال، أو تدركه الحواس» (2)

وإذا كانت الصفة ما لا ينفصل عن  
الموصوف (3) فكيف نميز ما يحصل في  
الذهن وما يعززه الواقع؟ أي بين ما ينتج  
عنه سعادة الإنسان وبين ما يتقاده وما  
يسره؟

تبقى الأشياء في تصور الخيال  
مجرد اعتقاد بينما تصل الحواس إلى  
تمييز العلاقة وتعيينها. ومع ذلك فان ما  
يبلغه التصور لا تطاله الحواس، كما أن  
الوهم والهاجس نفحات تستفز التأمل  
وتثير الوجدان لكنها لاتفيد تحديد  
امكان ما ينبغي أو حصوله. ولعله الدافع  
الذي جعل الانسان يتوسل باللغة  
والمعرفة، والفن كوا من الكون، ومدركات  
الوجود...

يدرك الإنسان يوميا فداحة ما  
يخسر من المشاعر والأحلام إزاء  
مكتسبات من اللذات الرخيصة. ولعل ما  
يزيد من كآبته هو تعاضم الاحساس

## على حقائق الأشياء بالمبدع الاول الحق

ينبغي كما ينبغي في الوقت الذي ينبغي  
● الاتصاف بالكمال الانساني  
ورجوعها إلى ذاتها وفرحها بجوهرها حتى  
تبصر جميع الموجودات في ذاتها (10).

يلاحظ أن الاتصاف بالكمال الإنساني  
سببه التصرف بالعقل، والتعرف إلى  
الوجود بالحكمة والجمال. ويتضح ذلك  
جليا من خلال قوله عن النفس، بأن «لها  
لذات روحانية آخر دون هذه من حيث  
تصرف قوتها الناطقة في الصنائع العلمية  
والعملية، ولها لذات طبيعية مثل أنفعالها  
للمعاني» (11).

وسوف لن تنكر الفلسفة الحديثة  
مطالب النفس ولذاتها الروحية، فهذا كانط  
يقول: إذا كانت السعادة المثالية هي تلبية  
كل لذاتنا لكون حقا سعداء، فيجب أن  
نتأخّر لذاتنا الأكثر عمقا (12) وبذلك نكون  
قد زكينا مفهوم السعادة بوصفها ما يلزم  
الإنسان به نفسه إرادة وفعلا. وبهذا  
المعنى لا يمكن للسعادة أبدا أن تكون  
مطلوبة إنها دائما تنتج عن نشاط الإنسان  
إذ غالبا ما نربطها بالعمل الحر وبهذا  
المعنى أيضا يمكننا التمييز بين «اللذة»  
و«الفرح» اللذين يأتيان من الأحداث  
و«السعادة» التي نفتكها منا والتي هي  
دائما في متناولنا (13).

ما من لذة تماثل سعادة الإنسان  
بالمعرفة والاكتشاف، ولطالما ابتهجت  
الصوفية بلذة المكاشفة واختراق الحجب،  
وبذلك فإن فكرة السعادة عند ابن سبئين  
لم تنفصل أبدا عن شرطها المعرفي /  
الكشفي في استدعائها لمبادئ اللذة  
الروحانية التي يصنفها إلى ثلاث (14):

- لذة الوقوف على حقائق الأشياء، بما  
هي، وصلاحي الحال فيها وحصول المطالب  
الروحانية، والتصور التام، والتصديق  
المستقيم، واتصالها بالعقول الفعالة

ومما جاء في معرفة السعادة قول ابن  
سبئين: «إنما هي ثمرة تمام الانسانية  
وكمالها، وكمال الانسان لا يتمكن الا  
بصلاح عقله» (6) وقوله أيضا «الجهل  
يفقد به الكمال الإنساني، وفقد الكمال  
الانساني هو الحرمان» (7) فالسعادة بهذا  
المعنى هي طريق إلى الكمال بواسطة  
العقل المصلح، والجهل سبيل الحرمان.  
ويذكرنا ذلك بقول الشاعر:

ذو العلم يشقى في النعيم بعلمه

واخو الجهالة في الشقاوة ينعم

ولعل اشكالية النعيم والشقاء،  
والسعادة والتعاسة تتخذ شكلا عرفانيا  
وجماليا في روحانيات ابن سبئين، كما  
تتضمن بعدا فلسفيا يقترب من الطابع  
الجدلي الذي يحتكم إلى ثنائية الفنى  
والاثبات. وكلما توغلنا في هذه الثنائية  
تبين لنا حدة الموقف من السعادة التي لا  
يكاد يكتمل إلا بنقيضه لتصبح السعادة  
في اعماق معانيها اشباعا روحيا ومعرفيا  
يقاوم الجهل والحرمان بالعقل والكمال،  
ويجابه الشر بالخير، ويوطد اللذات  
الروحانية التي يقول عنها «بأنها مركوزة  
في جوهر السعيد، تصدر منه عنه،  
ويجدها إذا انصرف إلى نفسه، وإذا ترك  
حواسه ورفض العالم المحسوس، وتشبه  
باللطيف منه» (8).

ضمن هذا المنظور الذي يكاد يتفق مع  
الفلسفة الحديثة في تعريفها للسعادة  
بوصفها حالة من الرضى الكلي (9) Etat  
de complete satisfaction يحدد ابن  
سبئين المبادئ العليا لسعادة النفس  
ولذتها كالتالي:

● حصول المطالب الروحانية على ما

غير أن هذه المبادئ المشتبكة في دالاتها الروحانية بقيم وجدانية تفوق الحس البشري العادي سلوكا، ومعرفة،

تتجاوز الرؤى الصوفية حدود الواقع بما تمتلكه من لغة، وما تتضمنه من روحانيات عميقة، لذلك فإن المسلك الصوفي يظل برزخاً يصعب اجتيازه وإنما يشفع للربغة في الاكتشاف بأن تبقى الدفاع الجوهرى لكل إرادة أو فعل.

دار المسيرة - بيروت ط ١ - ١٩٨٠، ص ٥٣.  
 ٤ - سورة قريش الآية (٣ - ٤).  
 \* - النضري: المواقف والمخاطبات،



# رياض العبيد في «عطش البحر»

يكتسب ديوان الشاعر السوري - المقيم في ألمانيا - رياض العبيد «عطش البحر» المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 1999» خصوصيته من طبيعة تناوله لحيثيات الزمان والمكان والذات والأشياء اليومية الصغيرة في الحياة والاعتراب والقلق واليأس والحب والموت إلخ... على شكل علائق دلالية رمزية ليبحث انطولوجي - فلسفي سيكولوجي عن معنى يفيد أو يقنع الإنسان في حده الأدنى، بضرورة العيش في هذه الحياة التي كادت أن تنضب أعماقها - بجوارها - من كل شيء حميم، دافئ وجميل، بعد أن استولت عليها آلة عملاقة اسمها: التكنولوجيا والحادثة وما بعدها، بكل ما تعنيه هذه وتلك، في حديهما الاستلابي الكاسح، من قتل للروح والطمأنينة والأمان والبساطة والعفوية والجمال إلخ... في هذا الكون الواسع.

من هنا أيضاً نلاحظ، أن عنوان الديوان، يضيف عليه طابعاً إيحائياً رمزياً و- أو تناقضاً ضدياً، بحيث يستدعي لدى القارئ، على نحو إرادي (unbe Wubt) - كل طقوس الحنين إلى إلفة المكان - الوطن،

متصلة أو منفصلة، تأخذ طابعا سمفونيا قصيرا أحيانا وطابعا سمفونيا - ملحميا أحيانا أخرى.

إضافة إلى كل ذلك، فإن الشاعر يستفيد في بعض قصائده من تكنيك قصيدة «الهايكو» اليابانية، بالطبع كل على طريقته الخاصة، أي دون أن يذوب أو يقلد أشكالها على نحو حرفي بليد، بل نراه يتصرف بذلك التكنيك تصرفا مدروسا نابعا من تجربته الخاصة ومن تصويرية - حسية اللغة العربية والترادف الإسلامي والصوفي بآن معا.

وقد يكون من ناقل القول، بأن هذا الديوان الأخير للشاعر، بعد أربعة دواوين سابقة له، يشكل أنصح ما كتبه إلى الآن على صعيد المعنى والمبنى، في الشعر، دون أن يعني هذا بطبيعة الحال، أنه توصل إلى مبتغاه الأخير شعريا، إذ إن الشعر، كأى فن أصيل آخر، حالة قلق إبداعى لا نهاية لها إطلاقا. من هنا فإننا نرى الشاعر وتحمسه من خلال التجارب الشكلية والنحوية هنا وهناك، ما يزال باحثا جلامشيا عن أشكال - صيغ جديدة في أعماق اللغة والحياة، وهذا ما يضيف على قصائده طابع التفرد والأصالة. يقع الديوان في (170) صفحة من القطع المتوسط.

«البيان»

والعشق والحب في مستواه الجنسي والحسي والمتيافيزيقي للجسد والأشياء على حد سواء. إنه إذن ذلك العطش الأبدي للفرد من خلال بحثه اللامتناهي لاكتشاف ذاته الجوهرية والصراع أو الانسجام معها وفيها، تلك الذات (نقصد ذات الشاعر هنا) التي ظنت يوما ما، أنها في جنة الغرب قد وجدت مبتغاهها الأسمى الأخير، وذلك تحت لافتات براقية كالديمقراطية والحرية وحقوق الإنسان والإبداع وحرية الجنس والمعتقد والدين إلخ... وإذ بها تجد نفسها في صحراء لا حدود لها سوى ذلك الضياع والفراغ والعزلة والخراب والدمار الذي تغنى به كل من إليوت وبودليير ورامبو حتى باول سيلان وغونتر غراس في كتاباتهم المتنوعة وخصوصيتهم المتفردة.

هذا من حيث المعنى للديوان إجمالا؛ أما من حيث المبنى؛ فإننا نرى الشاعر يتخذ الشكل الجديد في كتابة القصيدة؛ أي الشكل النثري، دن أن يفقد أو يغيى عن ذهنه - لا شعوره - ذلك النبط الموسيقي الداخلي الرهيف للشعر عموما وللجملة الشعرية - اللغوية (بنوييا وتركيبيا) خصوصا؛ بحيث نراه يقطع قصائده إلى مقاطع لها مفاتيحها (code) وقفلاتها الخاصة بها، تماما كما يفعل الموسيقي في كتابة ألحانه على شكل مقاطع موسيقية

• من صدوق نور الدين

# في القصة القصيرة

عادت القصة القصيرة بالمغرب إلى احتلال موقعها على مستوى البحث والدراسة والمتابعة وفق ما تمثل أساسا في اللقاءات والندوات والأيام الدراسية، سواء المنظمة بالدار البيضاء أو مراكش أو الرباط.. ولقد تابعنا لقاء «مجموعة البحث في القصة القصيرة» التابعة لكلية الآداب ابن امسيك سيدي عثمان، وهو ما نعمل على غطيته في هذه المراسلة..

امتد اللقاء على مدى ثلاثة أيام، من الشهر الأول في هذه السنة الجديدة، وتمحور على الشكل التالي:



● اليوم الأول:

- 1- شروط ومرجعيات إنتاج القصة بالمغرب.
- 2- قضايا التجسيم والأشكال.

3- حدود التصنيف والتحقيب.

4- دراسات وقراءات.

● اليوم الثاني:

1- شهادات القصاصين (وكانت صباحا فقط).

● اليوم الثالث:

1- في اللغة القصصية.

2- البناء القصصي.

3- في التوظيف الفني.

4- تكريمات وحفل الاختتام.

لذلك، يمكن القول إن الجلسات قد وزعت على محورين أساسيين:

أ- مائدة مستديرة أولى حول: القصة بالمغرب - النشأة والاتجاهات.

ب- مائدة مستديرة ثانية في موضوع: في تقنيات الكتابة القصصية.

- القاص عبدالرحيم مودن.

وتمت من خلال مداخلاتهم معاينة بداية هذا الجنس الأدبي في الحقل المغربي، علما بالتحاقه وظهور الحركة الوطنية، إلى طغيان الهاجس السياسي مع سنوات الثمانينيات، حيث عرفت القصة القصيرة تراكما لافتا تميز بأساليبه الفنية والجمالية وقيماته المتنوعة.. لذلك، فإن التصنيف على حدتعبير الأستاذ- مودن- يبدو صعبا، مادام السؤال هو: كيف نصنف ونحقب؟ أيتم ذلك بناء على التاريخي؟ أم الأدبي؟ أم الموضوعاتي؟

وفي اليوم ذاته، تمت قراءة نقدية للنصوص القصصية التالية:

● «السابع» لـ«محمد زفزاف».

● «غابت نجمة» لـ«أسية الوسيني».

● «رسالة في دواء الموت» تولى قراءتها «مصطفى جباري».

ولقد شارك في المائدة المستديرة الثانية كل من:

- الناقد: إدريس الناقوري.

- الباحث: عبدالفتاح الحجمري.

- الناقد: صدوق نور الدين.

- القاص والباحث: عبدالرحيم مودن.

- الناقد والقاص: محمد أمنصور.

على أن مدار هذه الأبحاث والمداخلات انصب بالأساس حول جماليات وتقنيات الكتابة، سواء من حيث الإنجاز أو التوظيفات الخارجية.. إلا أن اللافت كون التطبيقات ركز فيها على تجربة القاص «أحمد بوزفور»، وكان يمكن تلافي ذلك، لو وزعت التجارب الإبداعية على الدارسين والباحثين، وحتى يتمكن من تحصيل جهود نقدية وافدة.

وأما في اليوم الثالث، فتحقق تكريم بعض القصاصين، ونذكر منهم «مصطفى

واللافت أن المجموعة وسعت من دائرة المشاركين، حيث دعت أفرادا من الجيل الأول والثاني على السواء والثالث إذا جاز.. هكذا نجد من المدعوين: نجيب العوفي، إدريس الناقوري، محمد زفزاف، أحمد بوزفور، مبارك ربيع، أبو يوسف طه، محمد صوف، صدوق نور الدين، عبدالرحيم مودن، عبد المجيد جحفة وغير هؤلاء..

ولقد فطنت المجموعة إلى ضرورة توزيع الأنشطة على امتداد فضاء الدار البيضاء، حيث عرفت الفضاءات التالية العروض والمناقشات:

1- كلية الآداب ابن امسيك.

2- المركز الثقافي في مولاي رشيد.

3- قاعة أنوال.

وعلى الرغم من كون الحضور كان قليل العدد، فإن الأيام نجحت في تحقيق المرامي والأهداف، علما بأن مجموعة من المبدعين والنقاد تخلفوا عن الحضور ومن ضمنهم من أكد على حضوره.

انطلقت أشغال اليوم بكلمة قيدوم كلية الآداب الدكتور «مبارك ربيع»، حيث أعرب عن كون اللقاء بمثابة حضور لشخص المبدع فيه (قاص وروائي).. في حين ركزت كلمة المجموعة التي تولى إلقاءها فرع اتحاد كتاب المغرب (الدار البيضاء)، أشار كاتب الفرع الأستاذ «محمد صوف» (قاص وروائي) إلى حضور الفن القصصي في الحقل الأدبي بالمغرب، إلى ضرورة أن تصبح هذه الأيام تقليدا راسخا.. جاءت المائدة المستديرة الأولى برئاسة الناقد «محمد معتصم»، حيث تناول الكلمة كل من الأساتذة:

- الناقد نجيب العوفي.

- مصطفى جباري.

- مصطفى النحال.



رواية أخرى هي «الأربعينية» لنفس الروائي.

## مساندة

● يواصل الروائي «عبدالإله الحمودوشي» تجربته في الرواية البوليسية.. ولقد جاء إصداره الأخير تحت عنوان «الذبابة البيضاء».. ويرتبط بموضوع المتآمرين على القضاء على طماطم المغرب.. تقع الرواية في (229ص)، وصدرت عن دار «المتقي» بالمحمدية.

جاء العدد الجديد من «فكر ونقد» التي يرأس تحريرها المفكر المغربي «محمد عابد الجابري»: (28) متضمنا ملف إبداعي نقدي تحت عنوان «في نظرية الأدب».. ومن جملة المشاركين فيه نجد:

- رؤية جديدة للنقد التاريخي للأدب: د. حميد حميداني.

- ماهية التناسخ: عبدالساتر جبر الأسدي.

- التاريخ الأدبي باعتباره خطأ علميا: حسن الطالب.

- نظرية التناسخ: ترجمة المختار حسني عن «م. دوبيان».

- الضرورة الأدبية: سعيد بو خليط.

ساند مجموعة من المبدعين والباحثين كلا من الأدبيتين: «ليلي العثمان» و«عالية شعيب» وذلك من خلال توقيع بيان تضامني يشجب ما تعرضتا له من سوء فهم على مستوى تلقي إبداعهما، كما يدعو هؤلاء الكتاب المغاربة إلى دعم حرية الإبداع.. نشر بيان المساندة إلى جانب حوار مع الرواية والقاصة «ليلي العثمان» على أعمدة جريدة «الصحيفة» الأسبوعية.

## إصدارات:

● صدرت رواية «أسابيع الحديقة» للكاتب الإسباني «خوان غويتيفولو» مترجمة إلى اللغة العربية عن الإسبانية، من طرف المترجم «إبراهيم الخطيب».. تدور الرواية حول شاعر فار من الحرب الأهلية، وتتداول عنه مجموعة من الآراء والتأويلات.. سبق لـ«الخطيب» ترجمة

## رسالة دكتوراه تناقش البحر في أدب

## حنا مينه

هذا ما تؤكده الباحثة آسيا ناصر البوعلى المدرس المساعد بكلية آداب جامعة السلطان قابوس، من خلال دراستها التي حصلت بها على درجة الدكتوراه في الأدب من جامعة القاهرة مؤخرًا.

وناقشها الأساتذة جابر عصفور أستاذ البلاغة والنقد وأمين عام المجلس الأعلى للثقافة، د. أحمد مرسى أستاذ الأدب الشعبي، د. عبد المنعم تليمة أستاذ النقد، د. محمد عبد المطلب أستاذ الأدب والنقد. والذين حولوا الرسالة بمناقشتهم إلى حدث أدبي وثقافي مهم.

وتقول الباحثة آسيا البوعلى، عن اختيارها البحر في روايات حنا مينه وليس من روايات أخرى لروائيين عرب آخرين، إن السبب يرجع لأن حنا مينه هو الروائي العربي الوحيد، الذي انصبت رواياته (22 رواية) على البحر، في حين أن الروائيين العرب الآخرين، تطرقوا لهذا الرمز في رواية أو اثنتين على الأكثر، وكذلك اعتقاداً مني أن الدكتوراه تحتاج إلى التركيز والتدقيق، بما يمكن أن يوصلنا إلى نتائج أدق وأكثر تركيزاً، وخشية من الوقوع في دائرة الثثرة، تجنبت أخذ نماذج مختلفة لروايات

لعب البحر كرمز دوراً محورياً في أدب الروائي السوري حنا مينه، فتعددت دلالاته، وكان لهذه الدلالات أكثر من مستوى في رواياته المختلفة. وتعدى تأثيره، في أغلب الأحيان، مجرّد كونه الخلفية المكانية، ليصبح أحد العناصر الأساسية بالنسبة لشخصيات الزمان والمكان واللغة الروائية.

بل ويصبح المفتاح السري الذي يقود إلى القيمة، التي يهدف إليها «مينه» في رواياته، ولذلك تناوله من خلال منهج تأويلي يساعد على كشف المعنى الغامض في الروايات، ويضيف أبعاداً أسطورية وشعبية ودينية للنص.

لمختلف الروائيين.

أما لماذا البحر؟ فتقول: لأن معظم الدراسات التي درست الرموز في الرواية العربية وشملت المرأة، الحارة، النخلة. ولكن رغم إطلالة العالم العربي من المحيط إلى الخليج على البحر، لم أجد دراسة متخصصة عن رمز البحر، باستثناء قراءات هنا وهناك عن البحر عموماً، وليس في رمزيته.

وربما يرجع ذلك لاعتقاد الموروث الفكري بأننا شعوب قبلية تنتمي إلى عالم الصحراء، ومن ثم ارتباطنا بالصحراء كان أكثر من ارتباطنا بالبحر، الذي ارتبط عموماً ومنذ القدم بالغموض والمجهول والغيب.

وعن السبب الذي جعل رمز البحر يهيمن على روايات حنا مينه، تقول الباحثة: يرجع مينه ذلك إلى أسباب موضوعية وأخرى ذاتية. الأسباب الموضوعية أن البحر عالم مجهول بالنسبة للقارئ العربي، فلم يطرأ على أذهان الروائيين العرب.. أما الأسباب الذاتية فحنا مينه من أسرة بحرية، نشأ وترعرع على الشاطئ وامتتهن المهن البحرية، ومن ثم كان هناك ارتباط فكري ووجداني بينه وبين البحر.

وتضيف: البحر في روايات حنا مينه، لم يكن له دور نمطي، بمعنى أنه ليس مجرد خلفية مكانية تقع عليه أحداث الرواية، بل هو رمز أساسي، له دلالات عميقة، تتجلى في ارتباط البطل به، وكيفية هذا الارتباط ونوعه، على نحو أصبح معه هذا البحر عنصراً أساسياً في تشكيل عناصر الرواية من زمان ومكان وحدث.. إلخ. ليس ذلك فقط، بل هو عنصر فني وجمالي في الروايات يصل بنا إلى دلالات مختلفة منها أن هذا البحر

هو المرأة وهو الجنس وهو..

كل عناصر الرواية عند حنا مينه، تتجه نحو الارتباط بهذا البحر على سبيل المثال كل تحركات البطل، كل نزعاته النفسية والجسدية والروحية، كل آماله وأفكاره مرتبطة بالبحر.

الزمن - مثلاً - مرتبط بالبحر، ويتشكل من خلاله، بمعنى أن قلق البطل من زمانه الموضوعي المتقلب الذي لا يثبت على حال، هو في الواقع قلقه من البحر ذاته الذي يجذبه دائماً بعلاقة تجمع بين الرغبة والرغبة، مثل علاقة الإنسان بالمجهول، فهو في توق دائم وشوق لمعرفته، ولكن في الآن ذاته يرهبه لأنه مجهول وغائب عن معرفته.

البحر مرتبط بحالة الطقس في فصول السنة الأربعة على نحو يؤدي فيه هذا الارتباط إلى أن ما يرتبط بالزمن الموضوعي من موت وحياة شيء مؤقت، وبالتالي ما يولده هذا الزمن من تأثيرات على البحر من هدوء ووداعة وتقلب وهيجان هي أيضاً معان مؤقتة وموقوتة تنتهي بانتهاء الفصل الزمني، وعليه، بطل حنا مينه في شعوره بعدم ثبات كل ما يتعلق بزمنه على حال سواء من تقلبات الطقس أو حالات اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية جميعها مؤقتة وترتبط بالزمن الخارجي الذي يولد لديه إحساساً بالقلق، ومن ثم شعوره الممتلئ بالخوف على مصيره المحكوم عليه بالفناء، لذلك فقد هرب من هذا الزمن الموضوعي الفاني إلى زمن آخر داخلي نفسي، الذي يمثل لديه الحقيقة المؤكدة ليجد فيه ذاته.

وعن التأثير المتبادل بين البحر والبطل، قالت لنا الباحثة: بحر حنا مينه

كان لهزيمة 67 أثر كبير على الحياة العربية، وكان لرفض الهزيمة أثر أيضا، ووصل هذا الأثر لكل مناحي الحياة فيها وكانت الرواية أول وأكثر الأنواع الأدبية التي انصهرت بنار الهزيمة، صحيح أن الشعر والقصة القصيرة كانا أقرب إلى تسجيل الحدث ومواقبته، نظرا لطبيعتهما، كما كان المسرح أعلى صوتا حتى بدا هو المعبر الأول عن تلك الفترة.

إلا أن الرواية كانت أسبق من غيرها في التعبير، لا من حيث حدوث الحدث ذاته، وإنما باستشعار مقدماته، فنجد نجيب محفوظ مثلا، قد قدم العديد من الأعمال التي تدق ناقوس الخطر، وتفتح عيون زرقاء اليمامة، لترى الحدث قبل وقوعه، عندما قدم «اللس والكلاب» منذ عام 1961، وقبل النكسة بعام واحد أي من عام 1966 يقدم «ثرثرة فوق النيل» التي تترجم حالة الشعب المغيب عن الوعي.

هذا ما يؤكد الكاتب شوقي عبد الحميد يحيى في كتابه «يونيو 67، وأثره في الرواية المصرية» والصادر مؤخرا عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في إطار سلسلة أدب الحرب التي يرأس تحريرها الروائي جمال الغيطاني ويدير تحريرها الروائي خيرى عبد الجواد.

عبارة عن قطعة شعورية ممتدة من البطل، بكل ما ينتاب البطل من أحاسيس ومشاعر مختلفة، نجد ظلالة على البحر، حيث أصبح هذا البحر عاكسا لكل ما يشعر به البطل، بل هو التوأم الروحي للبطل، الذي يحاوره في مختلف مواقف حياته، فمثلا بطل حنا مينه «الطروسي» حين تجهز للإبحار بعد قعود على الشاطئ دام عقدا من الزمان، نجد ظلالة أحاسيسه بالفخر تتدرج على البحر بكل متعلقاته من لون وطيور النورس والشمس المشرقة والإصباح الصيفي وحركة الصيد والقوارب والسفن، كل ما في البحر منتعش لإحساسه هو بأنه راجع للبحر.

وعن الروايات التي تناولتها بالدراسة، تقول آسيا البوعلي، خمس روايات بوصفها نماذج تطبيقية، وهي «الياطر»، «الشرع والعاصفة»، ثلاثية حكاية بحار (حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد).

والسبب أن البحر هيمن بوصفه رمزا فيها، حيث إنني لم اهتم بمجرد وجود البحر أو ذكره في الرواية، ولكن بصفة خاصة رمزية، لقد كنت أبحث عن البحر الرمز، وليس مجرد وجود البحر، وقد تمثل توظيف البحر باعتباره رمزا في الروايات الخمس السابقة.



## اقتباس: تشيخوف، وفيديكند، وغوغول على مسارح دمشق

شهدت العاصمة السورية دمشق، حركة مسرحية نشطة مع بداية الموسم الحالي، فإضافة إلى العروض المحلية مثل: «كسور» المخرج غسان مسعود الذي أعد نصه عن «الشقيقات الثلاث» لأنطون تشيخوف، و«يقظة الربيع» لرياض عصمت الذي أعده عن نص الكاتب الألماني فرانك فيديكند، وعرض «البانيو» للمخرج عبد الحميد خليفة، استضافت خشبات المسرح في سورية عروضاً عربية ودولية زائرة مثل «ملحمة جلجامش / مونودراما الأسطورة» للعراقي سعدي بونس الحرمي، والعرض التونسي - الأردني المشترك «نواصي» إنتاج المسرح العضوي - فضاء الحمراء - تونس، ومسرح الفوانيس - الأردن عن نص عز الدين قنون وليلى طوبال، وسينوغرافيا وإخراج عز الدين قنون وتمثيل مجموعة من الممثلين التونسيين والأردنيين.. هذا إضافة إلى عرض فرنسي تجريبي، وعرض «معطف غوغول» إعداد جوان جوان، وإخراج سلمان صيموعة.

تتابع هذه العروض، وما أثارته من حوارات صاخبة في الصحافة المحلية حولها، حرك المياه الراكدة في المسرح السوري، رغم أن المهتمين بالشأن المسرحي يعتبرون أن مستوى العروض المسرحية السورية، هي أقل بكثير من المستوى المطلوب، وأقل من الطموحات

المسرحية، والدكتورة ماري إلياس،  
والدكتورة حنان قصاب حسن مدرستا  
مادة النقد والعلوم المسرحية في المعهد.

## كسور غسان مسعود

حتى نضع القارئ في جو الحوارات  
التي سادت حول العروض المسرحية  
التي ذكرناها، لابد من الإشارة إلى  
الجدل الذي أثير حول عرض الفنان  
غسان مسعود، الذي لاقى نجاحا كبيرا  
من قبل الجمهور المسرحي السوري،  
واعتبر من أهم العروض السورية التي  
شهدها هذا الموسم. القضية الأساسية  
التي أثارها العرض كانت حول (البيئة)،  
ومدى نجاح المعد والمخرج غسان  
مسعود في إضفاء صفة المحلية على  
نص تشيخوف (الشقيقات الثلاث)  
المستمد من المناخات الروسية التي كانت  
سائدة في روسيا القيصرية في أواخر  
القرن التاسع عشر ومطلع القرن  
العشرين، فروسيا في تلك المرحلة  
شهدت تحولات اقتصادية واجتماعية  
ونفسية عميقة بسبب الانتقال من الحالة  
الإقطاعية إلى البرجوازية بمفاهيمها  
الجديدة التي حولت العاصمة موسكو  
إلى حلم بالنسبة إلى سكان الأرياف  
الذين يعيشون حالة من الإيقاع البطيء  
والممل والركود.. السؤال الذي طرحه  
عرض مسعود: هل سورية الحالية  
بإيقاعها ومناخاتها تشبه روسيا في  
ذاك الحين؟.. وهل بالإمكان أن تتحول  
دمشق إلى حلم بالنسبة إلى سكان  
الريف السوري؟

لقد رأى البعض أن فهم البيئة بهذا  
المعنى والإسقاط الذي طرحه مسعود  
في عرضه المسرحي غير موفق، كان من

التي يتطلع إليها المسرحيون السوريون  
الذين يرغبون بتفعيل حركة المسرح  
وتجاوز أزمته.. وفي هذا الإطار يقيم في  
دمشق حاليا الملتقى الأول للمعاهد  
المسرحية لدول حوض المتوسط، لتبادل  
الخبرات والرأي حول إعداد الممثل  
وتقنيات العرض المسرحي ووسائل  
التمويل والتدريب التي يمكن أن تمهد  
لنهضة مسرحية مطلوبة، حيث يشارك  
في هذا الملتقى عدد كبير من أبرز الوجوه  
المسرحية العربية: محمد إدريس، وسعد  
أردش، وبول شأوول، وروجيه عساف  
وممدوح عدوان، ونادر عمران، وحسن  
الجريتلي مع لورنيس تروشو، ودانييل  
بيلي وخوسيه مونيون، فرانس  
روسيلي.. وآخرون. عنوان هذا الملتقى  
هو: (الشراكة وآفاق التعاون)، وقد دعت  
إليه وزارة الثقافة السورية (المعهد العالي  
للفنون المسرحية) ومنظمة (ECUME)  
للتبادل والتعاون الثقافي لدول المتوسط،  
ومن المنتظر أن يشارك شخص أو  
شخصان على الأقل من المعاهد  
المسرحية في مرسيليا، وليون وكان  
(فرنسا)، ومعهد المسرح في روما  
وجنوة (إيطاليا) ومعهد إشبيليا، ومعهد  
أثينا.. وغيرها حيث سيتم تبادل  
الكراسات الخاصة بكل معهد، والوثائق  
وأشرطة الفيديو، وأعمال ونقاشات  
تأسيسية بين المسرحيين والمعنيين  
بالشأن المسرحي لخلق إطار واضح  
لشكل هذا التعاون، وعقد اتفاقيات  
جانبية في مجال تبادل الخبرات وبناء  
الكادر المسرحي.

ومن الجدير ذكره أن وراء هذا النشاط  
جهود كبيرة قام بها منذ سنتين تقريبا  
المخرجة نائلة الأطرش رئيسة قسم  
التمثيل في المعهد العالي للفنون

جماليات الواقع ونقده. إن حرص عصمت على الإخلاص لروح النص كما كتب واعتماده على هذه الرؤية في شغله الإخراجي أثار العديد من التساؤلات: ففي بدايات القرن العشرين كانت الحداثة الأوروبية تتهاوى تحت مطارق التيارات الفكرية، وبلغ نقد الحداثة أوجه بعد الحرب العالمية الثانية، حيث ظهرت الفلسفات العدمية والتفسيرية.. وإذا كانت الحداثة قد دخلت إلى خطابنا الثقافي العربي في ستينيات القرن الماضي، فذلك يدل على حقيقة مرة وهي أن التيارات الفكرية لا تتولد من العدم، بل من حركة المجتمع الذي تنشط فيه، لذلك ظل خطاب الحداثة في حالة اغتراب حقيقي عن الواقع الاجتماعي لم يتعد كونه ترفاً فكرياً نخبياً، لأن المثقف العربي الذي تبني هذا الخطاب عجز عن اكتشاف حوامله، واستنباط مبرراته

من الواقع المعاش، المشكلة في عرض «يقظة الربيع»، برأي الكثيرين أنها لم تستطع أن تتباهى في طرحها مع روح المتلقي العربي.

### «مونودراما جلامش»

عرض العراقي سعدي يونس الجرمي مونودراما «ملحمة جلامش» كان بين العروض العربية الزائرة الذي استضافته مديرية المسارح في دمشق أخيراً على خشبة القباني، وقد استفاد العرض من أسطورة جلامش المعروفة ليقدمها على خشبة المسرح، مع تقديم بعض ملامح الجوانب المشهدية في الأسطورة وفق صياغة مسرحية وفي هذا الإطار يعلق يونس قائلاً: إن القسم الأول يبين كيف يتحول الإنسان من

الأجدى به على صعيد المعالجة في إعداد النص، أو على مستوى الإخراج معالجة الأمر بطريقة مختلفة، فدمشق الآن ليست موسكو آنذاك، والريف السوري بعاداته وتقاليده، لا يحتمل ما قدمته المسرحية من تقاليد روسية كشرب الخمر مثلاً، أو زواج أحد أفراد العائلة من غانية تعمل في ملهى البلدة..

إذن واجه غسان مسعود مشكلة في نقل البيئة، فلا هو حافظ على المناخ الروسي (كما جاء عند تشيخوف)، ولم يكن أميناً لروح البيئة السورية، هذا لا يعني أن العمل لم يكن جيداً على مستوى التمثيل السنوغرافيا، والفضاء المسرحي والشغل على الإيقاعات الصوتية والموسيقية التي أغنت العرض بكثير من التفاصيل الجمالية المؤثرة.

### يقظة الربيع

عرض رياض عصمت «يقظة الربيع» المقتبس عن نص الألماني التعبيري فرانك فريديكند أثار موجة من الانتقادات في الصحافة المحلية رغم أنه يعالج قضية وجودية وإنسانية مهمة جداً تمس المراهقين وصراعهم مع المؤسسات التربوية (الأسرة، والمدرسة)، فالصراع ينشأ بسبب قمع الأهل والمدرسة لرغبات المراهقين، وعدم تفهمهم لرغبتهم في استكشاف حقائق الحياة والجسد والحب، والموت..

لقد رأى البعض أن الأسلوب الذي اتبعه عصمت في مقارنة الموضوع اعتمد على المنهج التعبيري والواقعي الذي كان سائداً في أوروبا في نهاية القرن التاسع عشر، كرد فعل على النفاق الاجتماعي، وقصور المدارس الأخرى عن رصد

والمعنوية وذلك من خلال حكاية المواطن زهدي الذي يعود إلى تونس بعد أربعين عاما بحثا عن والدته وأخيه التوأم، ومن خلال لقاء الأخوين والتصادم الدرامي لروايتيهما يظهر الكثير من الحقائق الغائبة وتتكسر السلطة الأبوية من خلال المساومة التي تجري بين الأخوين على حساب باقي أفراد العائلة وفي هذا الإطار تظهر معاناة المرأة بشكل خاص والضرية الباهظة التي تدفعها بسبب هيمنة السلطة الأبوية.

### سيمفونية الزيز:

وفي إطار العروض الدولية الزائرة، قدمت فرقة الزيز الفرنسية على خشبة الحمراء بدمشق عرض (سيمفونية الزيز)، وجاء في تقديم المسرحية أن جيمس سبنسر تيريه مؤلف العمل وقائده وعازفه سيجعلنا نشاهد سيمفونية: ساجرة وغريبة وجياشة ذات طابع ملحي.

يقول تيريه: أريد أن أقول لكم كلمة، أو كلمتين بشأن زيز أملكه.. ترعرعت في عالم خاص جدا هو عالم والدي في السيرك الخيالي، ثم السيرك الخفي. لقد خطرت لي فكرة سيمفونية الزيز بشكل مجموعة من الصور والرغبات التي لا يمكن أن نبقها في سقيفة البيت. أحب القصص والحكايات وأحب الرحلات، ولكنني أحب التناقضات أيضا والغموض والمفارقات. لقد قمت ببناء هذا العرض كي يكون في آن مفهوما وغريبا، مترابطا ومفككا. لقد كان هذا العرض بحق أحد أهم العروض التي شاهدها الجمهور المسرحي السوري في الآونة الأخيرة.

الوحشية إلى الحضارة عن طريق المرأة (كمعلمة وحبيبة) وعن طريق لقائه بالمدينة كما يؤكد على أهمية الصداقة في الحياة، أما القسم الثاني فيضيف بأنه يؤكد قوة جلامش الاقتصادية والسياسية وحبه الشخصي للمغامرات والتغلب على المصاعب فهو يسافر إلى غابة الأرز البعيدة مع أنكيديو ليقول مارد الشر الذي يكيل العالم، كما يرفض حب عشتار لعلاقتها المتعددة مع الرجال، ولإظهار قوته الشخصية، ثم يقتل الثور السماوي بمساعدة أنكيديو، أما في القسم الثالث فتقرر الآلهة قتل أنكيديو وهذا ما يحدث إذ يخطفه الموت إلى ما تحت الأرض. لكن الصياغة المسرحية لهذا النص الأسطوري اكتفى يونس بإلقائه على الجمهور مع استخدام بعض الأقنعة وأدوات الإيقاع الموسيقي، مما أفقر العرض خاصة وأن هذه الأسطورة حاضرة بذاكرة المشاهدين.

### «نواصي» قنون

العرض التونسي -الأردني المشترك «نواصي» للمخرج عز الدين قنون أثار حماس وإعجاب الجمهور المسرحي السوري الذي صفق طويلا لهذا العرض، الذي استخدم فيه المخرج كل عناصر العرض المسرحي (الممثل، والديكور، والإضاءة، والموسيقى التصويرية) استخداما خلاقا مدهشا، حيث قدم لغة مسرحية وحلولا إخراجية اعتمدت الحركة ولغة الجسد للممثل الذي ملأ الفضاء المسرحي بحضوره، ليعبر عن مقولة العرض ودلالاته العميقة التي تقارب فكرة بحث الإنسان عن هويته وانتمائه في ظل انهيار القيم الأخلاقية



لو أن المشهد الجميل، الذي بدا فيه الكواكبي في صحن الدار ممسكاً بالفانوس الصغير الذي يبدد الظلام حوله كما لو أنه يضيء الطريق في ليل الاستبداد الطويل، وحيداً وشجاعاً وثابتاً - والذي أدرك سمير ذكرى أهميته الرمزية فاستفاد منه في الأفيش - لو أن هذا المشهد تحول إلى وسيلة للتفكير والمقاربة عبر الفيلم بهذه الدقة التي تجعل الفكرة ضوءاً وصورة وظلالاً مع مصور ملفت للانتباه مثل حنا ورد، لكان بين يدينا فيلم ذو مكانة صنعت لتبقى، غير أن الأمر لم يستمر كذلك.

إن لم يكلف ذكرى نفسه عناء البحث عن نقاط خاصة في حياة الكواكبي، تشكل منابع مهمة في وظيفة وجوده التاريخي والإفساني، ولم يستقطر من حياة الكواكبي غير ما تستطيع الكتب والمقولات أن تفعله أو يتحصل على نقاط التماس تلك التي تجعل من الأفكار - والتي تركه يلقاها مباشرة في الفيلم - فرصة لادائها كحساسية سينمائية تنفذ بنا إلى حياته وموته وظلالهما، بل لقد عاف ذلك إلى سرد التاريخ المعروف للكواكبي كما لو أنها قصة حياته الكاملة - وما فائدة ذلك! - الأرجح أننا كنا في حاجة إلى فيلم من الكواكبي وليس عنه بهذه الحرفية.

ولا يختلف أحد مع سمير ذكرى في مدى ما للكواكبي من أهمية، إضاءة واستعادة وإسقاطاً على نحو ما تذكر به الاستفاقات المبكرة للكواكبي، التي ساهمت في رسم الطريق للذين قادوا بعد ذلك النهضة الأولى، والتي ظللنا حتى

## تراب الغرباء للخروج

سمير ذكرى

ARCHIVE

http://Archive.beta.Sakhrit.com

ساعتنا هذه نرزع تحت ثقل إجهاضها. ولعل ذكرى بهذه الالتفاتة، أمسك بطرف خيط لمشروع لا يقدر بثمان، وبدا الخيار صعباً أمام مهمة إنجاز الفيلم بالشكل الذي يكفل هذه الإضاءة والكشف والاسقاط، ويرفعها إلى مصاف فن يبقى، أو التمهّل في سبيل الاستعانة بكل ما يلزم قبل البدء به، بعد أن منح المشروع إمكانات تعتبر سابقة بالمقاييس السورية وبعض العربية للإنتاج السينمائي، غير أن النتيجة جاءت محاطة بالتساؤلات الكثيرة وظهر الفيلم كما لو أن المشروع قد تبدد، في الوقت الذي انتظرناه ليكون مفصلاً تاريخياً في علاقة المشروع السينمائي السوري بالثقافة والتنوير هذه العلاقة التي ظلت شعاراً قوياً يحكم تاريخ المؤسسة ويفتقر إلى المحتوى الملموس - باستثناءات لسنا بصدها الآن - ويتكلس مع الزمن ليتحول إلى عصا ترفع في وجه الكثير من الأسئلة التي أفرزتها معايير بديهية لوقائع مثل النجاح والاستمرار والتسويق والعثور على المتفرج ليضاف «تراب الغرباء» بدوره إلى قائمة طويلة من هذه الأفلام - بينها فيلما ذكرى السابقان «حادثة النصف «1981»، «وقائع العام المقبل» 1985 وإن بدا «تراب الغرباء» أكثرها نضجاً.

ولعلك تتساءل منذ المشاهد الأولى عن معنى هذه الاستطالات الشديدة الوطأة والتي بلا طائل، راحت تكرر نفسها في المدخل المرهق للفيلم والتي تستمر على مدى عشرين دقيقة في سرد حكاية وتفاصيل عيد جلوس السلطان عبد الحميد وهي تضخ كل هذه الإمكانيات والحشود والتزيينات لفكرة سوف لن تخدم الفيلم بعد ذلك بقدر ما ستمد لسان

والاستفزاز والملل للمشاهد منذ البداية، ولعل تحسن المستوى بعد ذلك سوف يتطلب وقتاً لإدراكه بينما يستعيد المشاهد لياقته ويشفى من غناء المدخل الذي كان يمكن تكثيفه في بضع لحظات، تحتوي على المشهد المعبر للتلاميذ وهم يؤدون نشيد المديح للوالي العثماني. وهكذا تبدأ المشكلة من ذلك الزمن الطويل - مائة وخمسون دقيقة - الذي يتحتم عليك أن «تتحمله» احتراماً «للمرسالة النظيف» التي يؤديها الفيلم والتي تقوده إلى طبقة المهمات السياسية الوطنية والتي يتطلب احترامها قدراً من الغفران والتحمل، إن من جهة المتعة أو من جهة الإنجاز الفني - كما لو أن الغاية تبرر الوسيلة بمعنى ما! - ليبدأ الفيلم بالتحول إلى سرد مدرسي، أمام وضعية بدا فيها الجميع - المتفرجون - منهكين من دروس مكررة لم تجد نفعا، متعطشين إلى حساسيات جديدة وابتكارات أكثر طرافة واخترت لافساً من هذا السرد البطيء والتقليدي.

وقصة إضاعة وقت الفيلم في مسارات بلا أهمية لم تأت طبعاً من عدم الانتباه، بل لعلها أتت من ذلك الاعتقاد البسيط بأن ثمة نماذج ثلاثة لرجال الدين لعبت دورها في نهاية الحقبة العثمانية وبداية مشروع النهضة، أولها: الأصولية الدينية المقربة بخبث من السلطة والمتمثلة بالشيخ الصيادي صاحب الطريقة الشهيرة تاريخياً، وثانيها: الجماعة المتنورة دينياً وعقلياً ممثلة بالكواكبي وحلقة حلب النهضة من حوله، وثالثها: المشعوذون والجهلة المتسترون بالدين والمتصلون تحت الظلام بالأصولية «السلطوية» ممثلون بشخصية أبي العجايب.

بالحساسيات الجمالية والفنية للشخصية بمقدراتها الفكرية والإصلاحية عبر السينما وليس من خارجها، ظل ينقص الشخصية بمعنى أن أكثر المقولات أهمية وتأثيراً في فكر الكواكبي ونموذجه قدمت على هيئة نصوص جاهزة تمت قراءتها فعلياً على لسان الكواكبي في دروسه ودفعاته أكثر منها مادة حياتية وبصرية وهكذا استبدلت فرصة الاحتفاء والتكريس عبر الأفعال ودلالات تفاصيلها بالاستنتاج عند اللزوم.

ويمكن ملاحظة كيف أن الشخصية قليلة الفائدة «أبو العجايب» وبسبب سهولة نموذجها واستنفاده، قدمت بمشهدية سينمائية صرفة دون مقولات أو استنتاجات جاهزة بينما ظلت الشخصية الإشكالية للكواكبي تستمد أهميتها في الفيلم عبر قراءة مقاطع في الكتب بذريعة إعطاء الدروس للحلقة الطلابية التي تلتف حوله ولم يجد ذكرى حلاً أو معادلاً سينمائياً شافياً لهذه الطروحات.

لم يخل الفيلم من اللوحات الجميلة التي تركت أثرها وحدها، لكنها لم تتحول إلى صيغة متماسكة للشريط ككل، وبحسب له التفاته إلى أن العثماني رغم تفسخ جثته استعمار له لنا ظل يحتفظ ببعض من دستور، ما جعل شخصية «صاحب بك» المؤثرة حقاً، تقف موقف المدافع عن حقوق المواطنة، وأوجد محكمة يمكن أن تبرئ متهما بالعداء للسلطنة كما لو أنك في بيئة مؤسسات وقوانين، وتلك تجعل التفكير بالآخر متعدد ومتنوعاً وأكثر غنى من نمذجته وتنميته التي دأبت ثقافتنا على تعلمها في الدروس الطويلة التي أخذناها عن الأعداء من كل نوع.

ولهذا الأخير قصة في الفيلم جعلت خيط الشريط ينفلت إلى درجة مثيرة للجدل، إذ اعتبر الفيلم أنه بإفراد كل هذه المساحة لشخصية المشعوز الذي يتستر بالدين إنما يطرح النموذج المناقض لشخصية الكواكبي المتنور، ولعله لا يخفى على المشاهد العادي اليوم كم هو نموذج مستنفذ الأغراض والوسائل وكم سيقود الفيلم، وهو يفرط في متابعة حكاية هذا النموذج ويستطرد بها - داخل لغة نشاز عن سياق الفيلم نفسه، بهذا الأداء الكاريكاتوري لفايض أبو دان - إلى هبوط المستوى، وإثارة التساؤلات عن معنى موازنة هذا الطرح الشديد لنموذجين لا يتوازيان بأي حال، ولم يكونا يوماً قطبا ضد قطب، بل لعل ذلك لم يكن سوى فسحة للتسلية والتهكم عبر حكاية استدراج واغتصاب امرأة بعد خداع زوجها العنيد خارج سياق مادة الفيلم واهتمامه.

إلى ذلك فقد ظلت شخصية الكواكبي في الفيلم تنوس بين رجل يحبرنا الفيلم أنه صاحب مشروع وبين شخصية صاحب مشروع فعلاً، ولقد رفع أداء بسام كوسا المتميز من الإحساس بالشخصية فالكواكبي وهو يتنقل بخفة بين شخصية العالم صاحب الكتب والإنسان بهذه الرقة الشديدة التي تنفذ في المواجهات عبر حديثها، إنما تشكل مفتاحاً مؤثراً لشخصية تنابها هالة تذكر بالمسيح تارة وهو يواجه أعداءه بثبات وتارة وهو يلامس عائلته ويتواصل مع ابنته على الأخص ناقلاً ألم التجربة وبهائها، ذلك جعل منه شخصية قادرة على النفاذ إلى داخل المتلقي برقة حادة.

غير أن التطلب لإفراد مادة تعطني